3 1761 06146613 2

G. A. BORGESE

LA VITA E IL LIBRO

SECONDA SERIE

CON UN

EPILOGO

Fogazzaro, Tolstoi, Bjoernson, Andreieff, Cecof, Pierre Loti,
Grazia Deledda, Ada Negri, V. Aganoor, Gozzano, Marinetti, Moretti,
Pirandello, Siciliani, Corradini,
Carlyle, Schopenhauer, Ibsen, Kirkegaard, Péguy, Sorel,
De Sanctis, R. Murri, H. Barth, Scarfoglio, ecc.

TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI
MILANO - ROMA

1911

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from

the estate of

GIORGIO BANDINI

252. 116 -
9 6

LA VITA E IL LIBRO

SECONDA SERIE

DELLO STESSO AUTORE

Storia della critica romantica in Italia, 1905 *(esaurita).*

Gabriele d'Annunzio, 1909.

Mefistofele, con un discorso sulla personalità di Goethe, 1911.

EDIZIONI BOCCA

La Nuova Germania (primo volume della collezione *La Civiltà contemporanea*). Torino, 1909 . . . L. 5 —

La Vita e il Libro, prima serie (De Amicis, Di Giacomo, D'Annunzio, Pascoli, Lombroso, Croce, Nietzsche, Gioberti, M. Serao, Taine, A. France, Barrès, Kipling, Swinburne, Hauptmann, Hofmannsthal, Nencioni, Gambetta, E. Rod, E. A. Butti, Gorki, Andreieff, Carlo Dossi, Oriani, S. Lagerlöf, A. Guglielminetti, George Sorel, Tyrrel, Max Nordau, Trilussa, A. S. Novaro, P. Sabatier, ecc.). Torino, 1910 . . . . „ 6 —

G. A. BORGESE

LA VITA E IL LIBRO

SECONDA SERIE

CON UN

EPILOGO

Fogazzaro, Tolstoi, Bjoernson, Andreieff, Cecof, Pierre Loti,
Grazia Deledda, Ada Negri, V. Aganoor, Gozzano, Marinetti, Moretti,
Pirandello, Siciliani, Corradini,
Carlyle, Schopenhauer, Ibsen, Kirkegaard, Péguy, Sorel,
De Sanctis, R. Murri, H. Barth, Scarfoglio, ecc.

TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI
MILANO - ROMA

1911

LIBRARY
AUG 2 8 2002
UNIVERSITY OF TORONTO

Proprietà Letteraria

Torino — Stabilimento Tipografico Vincenzo Bona (11603).

A

MIO FRATELLO

GIOVANNI

QUESTO LIBRO E IL SUO EPILOGO

SONO DEDICATI

I.

I NARRATORI

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lavitaeillibrose02borg

Antonio Fogazzaro

Leila.

I.

Una febbre d'amore complicata da una crisi religiosa, un'eco di musiche nostalgiche, uno sfondo di laghi alpestri, di cime aguzze, di burroni entro cui strepitano acque fredde e virginee; ecco tutto Fogazzaro, ecco anche *Leila*, l'ultimogenita delle sue creature. Anche qui, come in tante altre fantasie del medesimo poeta, le forze combattenti e trionfanti dell'amore sono così polarizzate che la ribellione romanzesca, la fantasticheria, il dubbio nevrotico, i lampeggiamenti temporaleschi d'un sentimento indisciplinato e pien di foga siano dalla parte dell'eroina, mentre l'uomo, vinte le sue fugaci debolezze e le deprecabili avversità, assume o riassume con mano ferma il timone della vita comune e assoggetta a un mite dominio di tenerezza e di fede l'animo della fiera compagna. Anche qui la serietà dell'ispirazione è venata di umorismo paesano. Anche qui i vecchi sono guide spirituali dei giovani, e il prete, quando non sia intrigante e maligno, riconduce nel mezzo

del buon sentiero le anime che traviavano verso l'orlo del precipizio.

La stessa ostinata insistenza di questi motivi, se dà prova di una immaginazione limitata, dimostra anche la sincerità del suo fondo. Per continuare le metafore alpine, si vorrebbe paragonare l'operosità intermittente del Fogazzaro a uno di quei torrenti che per alcune stagioni restano in magra, e poi si colmano di acque nuove. Le acque son nuove; ma precipitano con cascatelle simili a quelle dell'anno innanzi, si perdono in vortici identici, ristagnano in gore segnate da confini precisi, si cristallizzano nelle anfrattuosità designate in ghiacciuoli d'immutabile forma, e parlano con la stessa voce, alitano la medesima frescura. Segno che il letto è profondamente e stabilmente scavato nella roccia. Si può dissentire sulla purità e sul sapore delle acque. Ma non si può accusare il Fogazzaro di fretta improvvisatrice, di dilettantismo proteiforme, di furia superficiale.

Vi sono in questa *Leila*, oltre le innumerevoli affinità sostanziali con le opere precedenti — nella forma è quella che più s'avvicina a *Malombra* —, parecchi legami confessati con personaggi e con eventi non ancora impalliditi nella mente dell'autore: Il protagonista, Massimo Alberti, fu scolaro ed amico di Benedetto, protagonista del *Santo*, e per quel tramite si ricollega a tutti i Maironi, a *Piccolo mondo antico* e a *Piccolo mondo moderno*. Nelle pagine finali appare, come una larva velata, l'immagine di Jeanne Dessalle; riemerge, a fior del lago di Lugano, la memoria della " sciora Lüisa ". La trama, iniziata nella campagna di Vicenza, si compone non lungi da Oria in Valsolda. Cari paesaggi, linee di monti e d'acque tenacissimamente scolpite nel cuore del poeta

si avvicendano con ritmo monotono, escludendo passivamente ogni desiderio di novità. Di altri si direbbe che, isterilito, si ciba di sé medesimo e dà fondo alle sue riserve. Ma il Fogazzaro non merita quest'accusa, essendo egli remotissimo dall'ambizione di parere multanime e in crisi perenne di rinnovamento. La sua immobilità ha qualche cosa di conscio e perfin di volontario. La sua sterilità è casta.

Affezionato ad alcune poche creature, a qualche immagine annosa, a qualche raro e costante tipo di umanità, egli li raccoglie intorno alla sua tavola, ad una cena patriarcale, per intrattenersi in una conversazione piena d'intimità e d'oblìo. Le finestre sono chiuse, la lampada arde. Oltre gli amici canuti d'infanzia, il prete arguto e bonario, la serva pettegola e fedele e l'indimenticabile donna giovine e bella, misteriosa ed ardente, il mondo è abolito per questo anfitrione di spettri diletti. I fatti e gli uomini dei suoi varii romanzi non si connettono per una eroica potenza di costruttore, come in un Balzac o in uno Zola, ma nemmeno per una vanitosa velleità architettonica come nei cicli narrativi delle *minores gentes*. Si susseguono automaticamente, con lievi varianti, appunto come i convegni serali nella casa di un vecchio, tutto sepolto nei suoi affetti e nei suoi ricordi.

Perciò si ha l'impressione che la critica debba riuscire sgradita al Fogazzaro per ragioni alquanto diverse da quelle che la fanno sgradita ad ogni autore. Si ha l'impressione ch'egli debba considerare chi si metta ad analizzare i suoi personaggi, i suoi racconti, il suo stile come un importuno, che, non invitato, si sia seduto alla sua tavola per far poi maldicenza sui cari commensali. Che sapete voi — così, fantasticando,

ci sembra ch'egli possa chiedere — che sapete voi dei Maironi, di Benedetto, di Massimo Alberti, di Lelia? Perché vi intromettete in cose che non potete capire? Ah, se li aveste conosciuti! Ah, se sapeste!

Ma, se le finestre son chiuse, la porta di casa è spalancata. Il libro, scritto con l'animo di chi racconta per sé medesimo cose solo a lui care, è pubblicato come un romanzo, che chiede di entrare nella piccola confraternita delle opere d'arte belle e grandi.

***

Che cosa si narri in *Leila* è amplissimamente risaputo. Il nostro còmpito può consistere nell'isolare il nucleo del racconto dalle sue parti accessorie. Una fanciulla appena ventenne, Lelia, che poi vien chiamata per vezzo e per capriccio Leila, è amata dal giovane Massimo Alberti. Sebbene la passione fin dal primo momento la stringa, essa la combatte aspramente. La combatte, perché crede che alcuni affettuosi congiurati vogliano disporre di lei a lor talento. Essa è nata nella putredine, figlia di un losco affarista e di una donna galante. Amata fervidamente da un primo fidanzato, Andrea, e raccolta dopo la morte di lui dal signor Marcello che volle in lei serbare come una preziosa reliquia del figlio estinto, ella divenne l'Antigone musicista del vecchio e gli fu, nel cuore e nella vita, figliuola. Ora il vecchio, prossimo a morte, vuol lasciarla erede delle sue sostanze, ma teme anche che la sua cara casa venga contaminata dagli immondi genitori della fanciulla. Che fare? Evitare il pericolo con una clausola testamentaria che offenderebbe Lelia e la spingerebbe

forse a un rifiuto? Meglio sarebbe lasciar la fanciulla e le sostanze in buone mani, salvando queste dalla temuta intrusione e garantendo quella contro i rischi cui la tenera età, l'inesperienza, l'ardore del temperamento, l'origine impura potrebbero esporla. Sposarla. Gli occhi ansiosi del vecchio si posano su Massimo Alberti, che è di natura proba e ferma e fu intimo di Andrea. Un prete benefico, don Aurelio, e una vecchia signora di pio cuore, donna Fedele, sono messi a parte delle sue intenzioni e s'ingegnano di portarle a compimento.

La congiura c'è dunque, ma ad insaputa di Massimo. Lelia invece, riottosa e orgogliosa, lo crede partecipe, lo sospetta d'intrigo e di avidità di danaro, lo respinge. Le cinquecento pagine fitte del romanzo ci narrano come a poco a poco Lelia venisse a conoscere la verità dei fatti, ad apprezzare l'animo puro, disinteressato, acceso di Massimo, e finalmente, spezzato ogni freno di ritegno e d'orgoglio, gli accorresse incontro per chiedergli perdono e per essere tutta sua, per sempre.

Tale è, nella sua aridità, il nucleo essenziale del racconto, simile a quello d'innumerevoli altri romanzi e drammi, nei quali l'amore contrastato da opposizioni esterne o da intimi fantasmi, trionfa delle avversità e, in una lieta catastrofe, congiunge le due anime gemelle per sempre. Se ora passiamo ad indagare, procedendo dall'esterno verso l'interno, per quali caratteri l'invenzione del Fogazzaro si differenzii da quella di un altro commediografo o romanziere qualunque, saremo immediatamente colpiti da un elemento di principalissima importanza: la crisi religiosa che complica la febbre d'amore. Siamo anzi sicuri che al significato religioso di *Leila* qualcuno

voglia dare maggior peso che al suo valore d'arte. E perciò sarà bene far subito i conti con questo elemento.

I personaggi di *Leila* partecipano vivamente alla vita dello spirito. Vi sono i rappresentanti dell'estrema destra, l'arciprete don Tita, il canonico don Emanuele, le bizzochere che fan loro bordone, gente di costumi immacolati, ma di cuor gretto e di mente chiusa, cristiani osservantissimi secondo la lettera, ma ignari di ciò che sia veramente la fede e la carità: sepolcri imbiancati. La gente di mal costume, il losco sior Momi, padre di Lelia, la madre galante, i furbi e gli imbroglioni fan lega con costoro: sante alleanze. L'estrema sinistra è rappresentata, fino a un certo punto, da Massimo Alberti. Egli è divenuto un vero e proprio modernista. Scolaro ed amico del *Santo*, ne ha portato tropp'oltre gli insegnamenti: è giunto a credere che l'organismo del cattolicesimo sia consunto, e che dalla Chiesa esaurita debba nascere una nuova fede migliore, come dalla Sinagoga nacque la Chiesa. Fra Massimo Alberti e don Tita stanno quelli che chiameremmo del centro: il signor Marcello, donna Fedele, don Aurelio. Pieni di fede pratica e di carità attiva, cristiani nel pensiero, nella parola e nell'opera, essi non vogliono impicciarsi di questioni dogmatiche e teologali, accettano integralmente la dottrina cattolica, e, piuttosto che a riformare, pensano a *formare* entro l'anima loro e nel breve cerchio della loro vita, persuasi che si può essere cattolici osservanti e devoti senza somigliare a don Emanuele o a don Tita. Lelia ha una posizione tutta sua: animata, com'è, da fugaci antipatie contro il modernismo, perché vede in esso un tentativo di sostituire obblighi religiosi più indeterminati e più pesanti ai consueti, ma d'altro canto

non tenera dei preti e delle bigotte, e, tutto sommato, ignara d'ogni religiosità che non sia tiepida ed esteriore. Verso la fine del romanzo, ella si dichiara apertamente fuori d'ogni religione positiva. Ma quest'ultima crisi, se è lecito arguirlo dalla figura complessiva della protagonista, è senza profondità. Lelia è l'estrema ombra fuggiasca di quella figura femminea che ha per lunghi anni tormentato la fantasia del Fogazzaro, l'estrema progenie spirituale di quella " sciora Lüisa „ devota a un'alta fede morale nel cuore, vagamente e capricciosamente ribelle alla Chiesa nella sua piccola mente irrequieta. Ma è appena un'ombra, è appena un ricordo. Le sue crisi sono scatti di nervi provocati da onde torbide di sensualità. Sposa di Massimo, ella accetterà la religione di Massimo, qualunque essa sia, finché lo ami. Difficilmente sorgerà dalle nozze un conflitto di sentimenti e di fedi, come quello tra Franco e Luisa in *Piccolo mondo antico*. Sottomissioni e ribellioni sono in Lelia bonacce e increspature di superficie. Si occupa di questioni religiose per riflesso, perché la gente che le vive intorno se ne occupa; ma ad una vera vita religiosa, sia d'eretica che di credente, ella è negata. Non vive di sentimenti organici, né di idee complesse; ma d'impeti, di passioni, di capricci, di slanci.

La disputa religiosa si dibatte dunque fra gli ortodossi e il modernista. Ma la simpatia dell'autore, se è per il modernista, non è per il modernismo. Fra la grettezza di don Tita e l'avventatezza di Massimo Alberti, egli preferisce coloro che camminano per la via di mezzo e ad un ardente spirito evangelico sanno far compagna una dignitosa obbedienza all'autorità. La parola dell'autore è pronunziata da don Aurelio,

caritatevole fino ad accogliere in casa sua un misero venditore di Bibbie protestanti, sospetto per questa sua larghezza d'animo presso i superiori, accusato di trescar con l'eresia, ma così umile ed ossequente da vietare anche le dimostrazioni del popolo in suo favore, ed alienissimo dal disputare di cose teologali e felice di sentirsi come una piccola ed umile pietra compressa nell'immenso edificio della Chiesa. Quando, alla fine del libro, il cadavere del *Santo* vien riportato solennemente in Valsolda, don Aurelio pronuncia l'allocuzione ai fedeli. E dice: " Udite. Quest'uomo ha molto parlato di religione, di fede e di opere. Non Pontefice sentenziante dalla cattedra, non profeta, ha potuto. molto parlando, molto errare, ha potuto esprimere proposizioni e concetti che l'autorità della Chiesa avrebbe ragione di respingere. Il vero carattere dell'azione sua non fu di agitare questioni teologiche nelle quali poté mettere il piede in fallo; fu il richiamo dei credenti di ogni ordine e stato allo spirito del Vangelo, fu la determinazione del valore religioso di questo spirito incarnato nella vita, nei sentimenti e nelle opere degli uomini. Egli proclamò sempre il suo fedele ossequio all'autorità della Chiesa, alla Santa Sede del Pontefice Romano... Egli vuole che io perdoni nel nome di lui a quanti, senza avere nella Chiesa autorità di giudici, lo condannarono come telosofo, come panteista, come alieno dai Sacramenti: ma vuole pure che io proclami in pari tempo, con alta voce, a togliere lo scandalo di quelle accuse, com'egli abbia tutti abbominati quegli errori, come da quando, infelice peccatore, si volse dal mondo a Dio, sempre in tutto si sia conformato alle credenze e alle pratiche della Chiesa cattolica fino al momento della sua morte „.

Per questa parte *Leila* è dunque la palinodia del *Santo*, non dirò nel senso di ritrattazione, ma almeno in quello di chiarimento e di diminuzione. Con franchezza che gli è di grande onore il Fogazzaro ha esplicitamente abdicato a quella sua funzione di guida spirituale dei giovani cattolici che molti, amici ed avversarii, gli attribuivano. Gliel'attribuivano, a quel che pare, erroneamente; ma non senza, osiamo dirlo, che il Fogazzaro avesse qualche responsabilità nell'errore. Vi fu tempo in cui con piena buona fede poteva dirsi che il romanziere si sentisse chiamato a penetrar con violenza inspirata nell'organismo della Chiesa e a propugnar l'alleanza fra il cattolicesimo e il civismo, fra la scienza e la fede. Ora egli ritorna al suo punto di partenza: ad Alessandro Manzoni. Ritorna al cristiano di cuore e di fede, senza velleità filosofanti per il capo, a fra Cristoforo contrapposto a don Abbondio, ma non in guerra col Papa. Solo che Alessandro Manzoni era fermissimo nel suo modo di vedere, tutto quanto artistico e di sentimento, e perciò, poco curandosi di polemizzare, rappresentava le sue creature ed i loro fatti con quella incomparabile maestrìa di piani digradanti. Ma Antonio Fogazzaro polemizza, con timida e abbondevole facondia: polemizza contro i giudici farisei, che videro nel *Santo* eresia e soltanto eresia; polemizza contro gli amici troppo fervidi, che se ne lasciarono trascinare ad esagerazioni pericolose, polemizza anche contro sé medesimo, perché non fu cauto abbastanza. E tutte queste velate od aperte polemiche non conducono a un incremento, ma ad una negazione di pensiero, alla negazione insomma di quelli che potevan sembrare germi di un pensiero fogazzariano. Perciò non hanno altro valore che un valore autobiografico. Ci mostrano

quel Fogazzaro pudico e suscettibile di cui parlavamo poc'anzi, che, offeso dal troppo rumore levatosi intorno al *Santo*, si ripiega in sé medesimo, chiude le sue finestre, ed esclama, con scontrosa nervosità: perché hanno voluto impicciarsi dei fatti miei?

***

Così avviene che il problema religioso fenda tutta la compagine del romanzo come un filone duro e compatto, di colore stridente e di sostanza avversa. In *Leila* non v'è neppure la reminiscenza di quell'intimo ed organico sincronismo fra la crisi ideale e la febbre d'amore, che rendeva così fluida ed impetuosa l'azione di *Piccolo mondo antico*. I preti d'animo gretto, le bigotte e la mala gente intrigano contro le nozze di Lelia e di Massimo per divorare l'eredità del signor Marcello e per impedire che la buona aria di Velo d'Astico sia appestata dal fiato di un modernista. I buoni preti, le signore veramente pie e le anime candide intrigano per favorir quelle nozze, persuase come sono che da esse dipenda la salvezza di Massimo e di Lelia. Ma questa simmetrica contrapposizione ha del meccanico e dell'artificiale. Si sente non so qual mancanza di tatto artistico in quel far combattere le forze del Cielo e dell'Inferno intorno a quella coppia di promessi sposi un po' bizzarri e qualche volta soggetti a crisi di nevrastenia. È la materia dei *Promessi Sposi*, senza dubbio: ma gl'innamorati son divenuti romantici, e i preti cavillosi; l'epopea s'è sgretolata nella *comédie larmoyante*; e il sentimento è un po' sofistico e ma-

laticcio. Perciò dispiace quell'intromissione di forze celesti e quel continuo, sebbene imponderabile, fluttuare di dogma e d'eresia. È come se uno narrasse battaglie di giganti fra l'una e l'altra strofe di un idillio aristocratico: l'Olimpo di Omero nello sfondo di un intrigo di Bourget.

Si sente anche quanta fatica abbia durata il Fogazzaro per far procedere di pari passo la materia amorosa e la materia religiosa del suo romanzo. Come due cavalli d'indole e di forza diverse appaiati sotto lo stesso giogo, che fremono, recalcitrano, s'urtano, s'impennano, facendo sobbalzare il carro senza smuoverlo, così i due contenuti repugnanti di *Leila* si ostacolano a vicenda, non generando dall'urto nessuna forza, se forza non è l'impacciata e caliginosa lentezza del racconto. Alla fine, poi, nemmeno la coraggiosa ostinazione dell'autore ha potuto reggere allo sterile sforzo. Bisognava, insieme al lieto fine dell'intrigo amoroso, trovare il lieto fine della crisi religiosa, bisognava insomma, secondo la logica sentimentale del libro e le palesi affezioni dell'autore, che Massimo ritornasse nel grembo della Madre Chiesa. Vi torna, infatti, d'improvviso. Mentre poche pagine innanzi egli s'era volto tutto dall'altra parte, e profetava alla Chiesa la sorte della Sinagoga, ora dice a don Aurelio, che si prepara all'allocuzione in onore del Santo: " Lei parla ? „.

" Don Aurelio rispose di sì e in pari tempo intese, sentendosi trarre dal braccio del giovine, ch'egli voleva dirgli altro.

" — Sono ritornato a Cristo e alla Chiesa — disse Massimo, tremando tutto. — Vi sono ritornato adesso.

" Don Aurelio lo abbracciò stretto, gli mormorò all'orecchio con voce piena di gioia: — Caro, caro,

ringraziamo Iddio, mi hai tolto un gran peso dal cuore „.

Che cos'era avvenuto? Di uno svolgimento di pensiero non è parola. Dunque la conversione è avvenuta in modo fulmineo. Massimo è stato toccato dalla grazia. Ma quella sconsolante povertà di lirismo ci lascia increduli. Non basta " tremar tutto „ per darci la commozione artistica e religiosa della grazia. E la rozza ingenuità di colui che annuncia di essere ritornato a Cristo e alla Chiesa " adesso „ (con l'ultimo treno, direbbe un irriverente) ha qualche cosa di spiacevole e di grossolano. Resta, malgrado l'intenzione e la convinzione dell'autore, un'impressione non simpatica; come se le crisi di Massimo fossero un po' futili e futile fosse la conversione finale, come s'egli, inconscio, tornasse in fretta e furia a Cristo e alla Chiesa per non offendere la memoria di Benedetto e l'amicizia di don Aurelio, per far piacere a donna Fedele moribonda e per non turbare la gioia delle sue prossime nozze.

Questa è la più grave tara nella composizione di *Leila*. Sarebbe piccino fermarsi su alcuni errori di tecnica esteriore, come quella stravagante sbadataggine del signor Marcello, che, credendo Lelia maggiorenne mentre non è, la lascia erede universale, e permette così la peccaminosa intrusione del suo sporco genitore, senza la quale l'azione sarebbe corsa più liscia e il romanzo sarebbe stato di un terzo più breve.

Ma qui non si tratta di tecnica. Tutta la sostanza del libro è messa in forse, quando si ascolti con qualche acume d'intelligenza il finale a tutta orchestra che lo conchiude. Che cos'è quella donna Fedele, la quale proroga un'operazione che doveva in quei giorni

subire, e corre così incontro a sicura morte, per salvare i due giovani? Per salvarli da che? Dalla vergogna di qualche giorno di vita maritale prima delle giuste nozze? Troppo eroismo per così poco, soprattutto quando si pensi che donna Fedele non era una pettegola farisea. Che cos'è quel fantasmagorico trasporto della salma di un Santo, che fa di sfondo al vittorioso amore di due giovinotti? E quella conversione di Massimo *in articulo nuptiarum*? La morte incede solenne con la lampada dell'eternità fra le dita scheletriche, i Santi scendono dal Cielo, la musa dell'epopea dà fiato alla sua tromba d'oro per due bravi ragazzi, che finalmente si sposano, ma avrebbero potuto sposarsi anche prima, — poiché erano anche in troppi a volerlo — e non possono attribuire il ritardo a nessuna ostilità umana e divina, ma solo a un po' d'orgoglio ignorante e a qualche capriccio e a qualche equivoco da commedia sentimentale. Per quanti sforzi facciamo, non riusciamo, leggendo questo clamoroso finale, a liberarci dall'impressione di una farraginosa *féerie* melodrammatica.

Tuttavia bisogna penetrare più addentro nel segreto di quest'arte.

II.

Enrico Nencioni, discorrendo con severità a lui non solita dei primi romanzi del Fogazzaro, si concesse un'osservazione ch'era nello stesso tempo profezia: le qualità di quest'autore gli parevano piuttosto da commediografo che da romanziere, e gli pareva che sulla scena egli dovesse raggiungere perfezioni e conseguire trionfi che nel libro gli sono negati. La

profezia è stata smentita dal tempo; ma l'osservazione serba una lieve sostanza di verità, che vorrei rimettere in luce. S'intende che tra le inclinazioni del commediografo e quelle del romanziere non corre uno spartiacque preciso; ma, mentre questi esercita la sua fantasia piuttosto in sviluppi intimi e in numerose situazioni digradanti, d'importanza varia e di nessi molteplici, quell'altro deve preferire alcune poche situazioni fondamentali, ove i personaggi si compongano in gruppi plasticamente simbolici e le passioni, maturate nell'ombra, s'urtino con forze risolute e nettamente distinte. La tecnica del romanzo somiglia un tessuto muscolare, quella della commedia è più schematica e magra: l'una si distende nella trama, l'altra s'affretta verso i nodi. E il procedimento del primo somiglia un poco al procedimento di uno storico; di uno storico, voglio dire, che analizzi i motivi dei personaggi di un dramma. È, insomma, arte, ma, fra tutte le forme d'arte, è quella che più s'approssima alla maniera che tiene nel suo lavoro la critica. È l'intuizione di un fatto, ma nello stesso tempo è ragionamento su quel fatto.

Vi sono romanzi che rivelano quasi per trasparenza il loro scheletro drammatico; e di questi sono i romanzi del Fogazzaro; e *Leila* più che gli altri. Ora un romanzo drammatico — adoperando la parola *drammatico*, com'io l'adopero, in un mediocrissimo e tecnicissimo senso — rivela nell'autore uno stato d'animo che per nessun verso è giunto alla maturazione artistica. L'intuizione del fatto è rimasta elementare, e i tessuti che dovrebbero costituire l'organismo del romanzo sono così scarsamente nutriti, che l'impalcatura dell'azione ne viene appena ombreggiata, come quelle ossature di cui s'ottiene, per i

raggi Röntgen. una fotografia circondata come da un vapore nerastro. Sono veli che intorbidano la vista, non muscoli irrorati di sangue e vibranti di nervi. D'altro canto questa intuizione elementare non ha avuto la forza di liberarsi da ogni concrescenza accessoria, e di venir semplice e nuda alla luce. Il risultato di simili compromessi artistici è, per solito, un'opera ambigua e, in qualunque senso si voglia considerare, insufficiente: obesa come commedia, ma, come romanzo, emaciata.

Dar di romanzo emaciato alla *Leila*, che ha cinquecento pagine grandi, può sembrar paradossale. Ma qui non si parla di peso materiale: si parla di sostanza viva ed artistica. Considerata a una certa distanza, la *Leila* tradisce le linee di una commedia in tre atti. Senza scendere — che poi sarebbe pedantescamente minuzioso — a una divisione per scene, si distingue di primo acchito un prim'atto, nella villa del signor Marcello, e poi un second'atto nella casa dell'arciprete, e finalmente un terz'atto nel piccolo albergo di Valsolda. Nel prim'atto freme compressa la passione di Lelia, fiorisce apertamente l'amore di Massimo, germoglia sul terreno destinato all'idillio la gramigna della stolta superbia e dei capricciosi malintesi, si troncano i fili, Massimo parte. È un atto di dramma borghese, che ci rimanda a Giacosa o a un altro qualunque della scuola di Milano, che culminava fino a una diecina d'anni fa. Il second'atto, invece, è più comico: è quello ove il Fogazzaro ha concentrato la maggior parte delle sue intenzioni umoristiche. Massimo è lontano, Lelia è passiva, spadroneggiano sulla scena il sior Momi, la sua governante-padrona, l'arciprete, le beghine: si ordisce la congiura, che dovrebbe strappar Lelia all'amore di

Massimo, chiuderla in un convento, salvare dalla contaminazione i beni del signor Marcello, assoggettandoli al casto dominio del sior Momi e della Santa Madre Chiesa congiunti in una santa alleanza. I fili del primo atto, che sembravano troncati e non sono, si assottigliano però fin quasi all'invisibile; la buona donna Fedele, che compie in tutto il dramma la funzione della *confidente* ed, oltre Lelia, è il solo personaggio che appaia in tutti e tre gli atti, soffia infaticabilmente sulla brace per risuscitare la fiamma d'amore e disperdere al vento la cenere sordida dell'orgoglio. Alla fine dell'atto ha vinto, e il dramma riprende il sopravvento sulla commedia, ch'era commedia goldoniana rimodernata. E nel terz' atto abbiamo la catastrofe sentimentale e, a modo suo, grandiosa: la tenera e romantica morte di donna Fedele, il vittorioso amore di Massimo e di Lelia, la trionfante fede cattolica di tutti i convenuti, la *messa in scena* del funerale di Benedetto, il temporale sul lago. Qui non c'è più né Giacosa né Goldoni, o, a dir meglio, ci sono questi e molti altri elementi ancora in quella torbida emulsione, che convenzionalmente chiamiamo l'originalità di Fogazzaro. Un atto di dramma, un atto di commedia e un atto finale melodrammatico che annega in un dolce mare di lacrime l'umorismo a fior di pelle della parte mediana, e, riassunti gli elementi del prim'atto, li esagera in un *pathos* abbondevole che manda a casa soddisfatte le signorine.

Chi non riconosce in questa struttura la tecnica consuetudinaria di quaranta su cinquanta opere del moderno teatro italiano e francese? Anche quel second'atto concepito come una parentesi decorativa fra la premessa e la conclusione è caratteristico:

quel second'atto, ove sembrano trionfare le forze avverse nell'animo dei protagonisti e che, essendo di tono e di colorito diverso dai due atti fondamentali, permette all'autore di spaziare giocondamente, temperando l'antipatia che suscitano i personaggi reprobi con qualche pizzico di scherzosità ed arricchendo la magra invenzione con alcune macchiette risibili, che dovrebbero alleviare la fatica intellettuale al pigro spettatore. Robetta di poco prezzo, come i ninnoli e le vignette che abbellano un povero salotto borghese. E tale è, per solito, il second'atto delle commedie: un salotto dove si chiacchiera e si ordisce una futile trama per ammazzare quel po' di tempo, che deve correre fra il primo atto (intimità della famiglia e degli amici nella stanza da pranzo), e il terz'atto (intimità degli sposi nella camera nuziale). È una stasi, nella quale l'autore drammatico, che non saprebbe altrimenti come fare, cerca di raggiungere l'equilibrio, dandosi l'aria di suscitare un conflitto e di risolvere un problema, mentre in realtà si concede un meritato riposo. Dovrebb'essere il ponte che congiunge le due sponde lontane attraverso un largo fiume: ma sono archi superflui fra l'una o l'altra estremità di una vasca da giardino. E non vi camminano che i miopi.

In generale il mediocre intrigo d'amore si pavoneggia di qualche velleità giuridica o sociale. Al libero amore, al divorzio, alla ricerca della paternità Fogazzaro ha sostituito la questione religiosa. Ma la sostanza d'arte non muta.

*
* *

Come questo schema convenzionale di commedia abbia assunto le apparenze di un romanzo organico non è difficile capire. Mettete che l'autore drammatico impingui a dismisura le cosiddette controscene, gli avvertimenti per gli attori, le descrizioni dei gesti, le didascalie, le caratteristiche fisiche e biografiche dei personaggi; e avrete un romanzo sul tipo di *Leila*. Quella che sul principio potrebbe sembrare indagine psicologica non è che ostinata, minuziosa, intransigente descrizione della controscena. Il dialogo è sempre diretto, come nelle commedie, anche quando i personaggi non sanno esprimersi altro che in un grugnito di soddisfazione o in un monosillabo di vago assentimento. Quanti duetti e terzetti in *Leila* constano di *aho*, *aho*, di *sì sì sì*, di *sss*.... di *gnente*, di *ben ben ben*, tre, quattro, cinque, innumerevoli volte ripetuti! E, d'altro canto, l'analisi intima è circospetta come nel più prolisso dei romanzi. Un *aho aho* è talvolta motivato da dieci righi di prosa. E non sempre uno sciocco brontolìo gutturale merita tanta dovizia di commento. Ma che dico *analisi*, che dico *motivato*? Sono viluppi impervii di esteriorità, gesti impercettibili sovrapposti a un suono appena percettibile, superficii psicologiche percorse in lungo ed in largo ed in tondo, senza una pur fugace volontà di penetrazione. Se due figuri giocano a " tresette pizzeghin „, l'autore ci spiega come il " tresette pizzeghin „ si giuochi. Ma nessun esempio è tipico come questo che voglio riportare intero: " Il dottor Sottile, fatti piano piano pochi passi, ristette, si guardò alle spalle, e, non vedendo più Momi, ritornò indietro.

L'eccellente sior Momi non avrebbe mancato, scorgendo questa manovra, di mormorarsi nella gola, intero e sul serio, coi denti stretti, quel *fiol d'un can!* che aveva prima messo fuori smozzicato e burlesco, e si sarebbe applaudito così: — no son po minga Marco Paparele gnanca mi. — Marco Paparele è un leggendario tipo veneto di scimunito „. Qui il gusto della sovrabbondanza raggiunge limiti eroici. Il sior Momi non ha scorto la manovra del dottore. Pure il Fogazzaro sente il bisogno di farci sapere che cosa avrebbe fatto e detto, se la avesse scorta. E ce lo fa sapere con tutti i particolari di gesto e d'inflessione e con due battute di monologo interrotte da una pausa. E sa di sicuro che il sior Momi si sarebbe paragonato ironicamente a Marco Paparele: giusto a lui. E ci spiega con una nota interposta il significato di Marco Paparele, perché non ci rimanga oscura l'esclamazione *che il sior Momi avrebbe probabilmente pronunciata, nel caso che avesse scorto quella tal manovra del dottore, la quale invece gli sfuggì.* Dato questo metodo di racconto, in cui le due tecniche consuetudinarie del dramma e del romanzo moderni confluiscono solo per sommare le loro superfluità, fa meraviglia che la *Leila* non sia cresciuta fino a duemila pagine.

Non che questi soffocanti particolari tradiscano uno sforzo d'immaginazione. Al contrario, il Fogazzaro ha l'aria di chi tranquillamente attinga l'acqua dal suo pozzo: si dilunga, perché sa a memoria tutte quelle minime cose e gli piace di narrarle così come le sa. Ma, appunto, è pozzo e non sorgente quest'arte: è un sapere a memoria, non un creare. Nessuno potrebbe accusare il romanziere di fretta invereconda, d'immaturità, di scarsa riflessione. Ma si deve accu-

sare di avere sorpassato lo stadio della maturità, e si deve spiegare questa metafora. La prima intuizione ha sempre qualche cosa di acerbo e di insufficiente: l'artista di coscienza e di genio vi lavora su, la matura, l'arricchisce di tendini e di tessuti, la esprime. Ma l'artista troppo coscienzioso e povero di genio e di coraggio non sa riconoscere il giusto momento nel quale l'intuizione è già matura: la lavora ancora, la disfà, la macera, la riduce in putredine. Il frutto lasciato all'albero si corrompe, e, cadendo al suolo, si sparge in poltiglia. Tale è *Leila*, risultato di una preparazione interiore che ha sorpassato il momento giusto. Perciò lo stile ha un che di umidiccio e di filamentoso, il racconto striscia e non cammina, e la voce dell'opera è lo stanco brontolìo di un largo fiume carico di mota. Invano parlavamo, sul principio, di torrenti alpini. Manca la freschezza, l'energia, la rapidità. Covato nell'ombra e non generato a tempo, questo povero organismo è venuto al mondo con cartilagini invece che con ossa, con sangue linfatico, con adipe fiacco. Giacché non è punto vero che tutte le opere d'arte mancate siano aborti: ve ne sono di quelle che somigliano a creature invecchiate nella mente del creatore ed entrate nel mondo troppo tardi per vivere e vincere. Gente di pudore malaticcio, d'indecisione nervosa, che esita fino al penultimo istante, e non ha il coraggio di voler esser giovane se non quando sta per scoccare l'ora della decrepitudine.

***

Lasciamo ai pedanti il còmpito esoso di mettere in fila le innumerevoli espressioni sgraziate, imprecise o addirittura scorrette che deturpano la prosa del

Fogazzaro. Questa che la plebe dei letterati chiama stile non è che grammatica da seminario, e l'impurità dell'eloquio fogazzariano non è che il sintomo più superficiale di una tabe che corrode tutto quanto l'organismo di *Leila*. Nello stile come nella struttura, sull'epidermide come dentro le vertebre, essa tradisce una degenerazione dalla quale vien presupposto uno stadio di maturità a noi ignoto, una decrepitudine senza giovinezza, un minutissimo sgretolamento di sostanze discordi che non riuscirono a comporsi in organica unità.

Questo è il facile segreto dello stile e della composizione. Leggendo *Leila*, si pensa talvolta a Manzoni: promessi sposi che trionfano delle difficoltà, preti buoni in lotta coi preti cattivi, venature umoristiche. Ma le due crisi, amorosa e religiosa, che Manzoni aveva unite, vengono dal Fogazzaro impoverite e scisse; la Provvidenza si occupa di faccende troppo minute; il nodo da sciogliere, essendo tutto un equivoco, è troppo al di qua dell'idea di Dio. Donna Fedele, scrive una volta il Fogazzaro, " pregando contro le intenzioni del cappellano, avrebbe fatto, se Iddio l'ascoltava, una bella frittata ". Quel parlare di frittata e di Dio nello stesso rigo mostra a qual bassura nel romanzo di *Leila* siamo discesi dal poema di Lucia. E l'umorismo è leggero, consistendo nell'insistere ostinatamente sopra un *aho aho* o un *o mi povr'om*, o sopra un altro qualunque *tic* esteriore; se pure non è stridente, come senza dubbio è stridente in donna Fedele, che, certa di morire per l'illusione di non so quale eroismo redentore, scherza con un cattivo gusto di gran signora, cristiana in tutto fuorché nel parlar di mode, sulla misera acconciatura della cugina Eufemia: umorismo, insomma, quando

è leggero, ma non stridente, degno piuttosto di Goldoni che di Manzoni. Si pensa infatti al Goldoni, oltre che per la facezia dialettale, per quella compiacenza nel lungo pettegoleggiare e nella *ciàcola* di bassa gente. E poi si pensa al Giacosa: giacché nessuna commedia somiglia tanto, nell'intimo svolgimento, a *Leila* quanto *Come le foglie*, e non perché il protagonista si chiami Massimo, ma perché anche nella commedia di Giacosa l'austero e probo giovine borghese vince, dopo molte contrarietà, il cuore della bella ch'egli strapperà ad un ambiente di corruzione e perché la sceneggiatura corre quasi parallela. E si pensa anche a Giovanni Prati per una patina di romanticismo di terza maniera impressa al paesaggio alpestre: paesaggio che, del resto, rimane estrinseco all'azione, tanto che a un certo punto, mentre il sior Momi batteva molto le palpebre per un tiro che minacciava di fallirgli, " la Riderella „ (un'acqua montana) " rideva piano giù fra i sassi e l'erba „.

Difetta il vigore artistico per fondere così disparati elementi; come difetta l'energia estetica necessaria a comporre tutti gli altri dissidii: quello, per esempio, fra commedia e romanzo, e quell'altro fra modernismo ed erotismo. C'era una goccia di sensualità nell'ispirazione; ma così oleosa che, dilagando, ha dato una trasparenza equivoca a tutte le pagine del romanzo. Massimo, lo scolaro del Santo, il modernista rinnovatore della Chiesa, pensa a Lelia così: " Chiuse gli occhi, immaginò due braccia morbide che gli cingevano il collo, due labbra che s'imprimevano sulle sue, due roventi labbra che gli si affondavano nell'anima, le labbra di una giovinetta semplice, punto sfinge, ch'egli stesso formerebbe al senso delle cose belle e dell'alto Divino, all'amore squisito „.

Qui, sia detto con rispetto, quel miscuglio di labbra roventi e di semplicità verginale, di " alto Divino „ e di amore squisito è alquanto graveolente. " Finse di dormire. Vide Lelia che gli porgeva le labbra „. " Spento il lume, aveva morso il guanciale invocando Lelia „. Questi spunti di sensualità sono così rozzamente espressi da stridere con la missione religiosa di cui Massimo vorrebbe sentirsi investito. E contribuiscono a non farcelo prendere sul serio quando parla di Chiesa, di dogma, di protestantismo, di disciplina, e ci confermano nell'opinione che questo eroico Massimo sia di animo buono, ma di mente mediocre e leggera. È un eroe chi s'è disamorato di una fanciulla, perché pronunziava pollìne, invece di pòlline? È un eroe chi, come lui, per prendere una grave decisione, sfoglia idealmente alcune margherite dipinte e segue un fregio col motto *forse che sì, forse che no*, per deliberare secondo che il fregio finisca con un sì o con un no?

Strano che anche il Fogazzaro abbia adottato un famoso motto dannunziano. E veramente la sua protagonista è di tale sensualità da digradarne D'Annunzio, il quale non s'impiccia di vergini che debbano ricondurre un modernista sulla via di Damasco. " A tredici anni la strana fanciulla s'era innamorata di un geranio che teneva in vaso, ed era giunta a pungersi il seno per nutrirlo del suo vivo sangue „. È tutta impregnata di un erotismo romantico e romanzesco, antipaticamente precoce. Assiste alle aurore lunari, tenta di uccidersi — come può avvenire in una vignetta della *Scena Illustrata* — colmando la camera di fiori, così da sentirne il profumo acre " persino negli orecchi „. Tenta ancora una volta di uccidersi, saltando in un precipizio, ma prima " tagliò il

cordoncino di una tenda per toglierne con sé un pezzo da legarsene, prima del salto, le sottane, *che non le si rovesciassero così da scoprire le gambe* ... Ho sottolineato alcune parole che mi sembrerebbero superflue se non servissero a rivelare una strana fissità d'immagini sensuali. Ma, anche prima di votarsi alla morte, Lelia " tornò ad aprire la finestra, disfrenò il desiderio, gittò l'anima là, là dovunque egli fosse: ti amo, ti amo, mi dono, prendimi, prendimi intera prima che io vada a morire, baciami, baciami, fammi male con i tuoi baci! Aperse e distese le braccia; si torse tutta in uno spasimo... „. Per placare i suoi nervi, " svelse un pugno d'erba e lo morse „. Per prendere un bagno " continuò a spogliarsi, senza nemmanco vedere dove posasse le sue robe. *fino all'ultimo vestimento, che non lasciò* „. Anche qui questa precisa immagine della camicia sarebbe superflua, come altrove quella delle gambe scoperte. Se Massimo le carezza una mano, ella porta " sulla propria sinistra anche la destra, gelosa di quelle carezze „.

Ma certo, invecchiata, sarà benigna e pia come donna Fedele, la quale ebbe una giovinezza simile alla sua, tutta scossa da fremiti sensuali, ma infelice e insoddisfatta. Anche donna Fedele, possiamo supporlo, aveva invocato, come ora Lelia lo invoca, un Dio che si possa adorare " anche in una camera nuziale „.

Così è: in *Leila* la cappella è contigua all'alcova. Dall' " alto Divino „ si passa troppo spesso allo " squisito amore „. E fa pena, pensando alle nobili simpatie del Fogazzaro, osservare che i preti gretti e cattivi sono di vita illibata e di mente casta, mentre il modernista e i cuori liberi, se si esclude don Aurelio, sono agitati da un vago e morboso erotismo.

***

Erotismo e religiosità, immaginazione romantica e prosa pedestre, Manzoni, Goldoni, Prati, Giacosa, e un elemento che fa perfin pensare a D'Annunzio, e molti elementi che fan pensare ai commoventi romanzi d'amore combattuto e vittorioso per cui s'immortalò la candida signora Werner: che cosa può essere un libro ove tutta questa roba giace esanime alla rinfusa, e le varie sostanze s'elidono a vicenda? Il risultato è la paralisi, artistica e logica. Ansando nel desiderio e nello sforzo di muoversi, il pensatore resta confitto alla sua poltrona, vanamente illudendosi d'aver voluto rinnovare la Chiesa, d'aver compiuto una missione, d'esser tornato sui suoi passi, d'essersi inginocchiato ancora una volta davanti al vecchio altare. Larve inconsistenti, velleità dolorose, semente marcita sotto terra. Alla fine di quello che credeva un lungo viaggio verso lontane mete, il viandante riconosce il cancello del suo giardino. Le crisi di pensiero furono circolari; circolare e statica è l'arte di *Leila*, che può illudere solo chi non osi affondare le mani dentro all'abbondevole materia disorganizzata e frugare nella cenere, finché l'ultima speranza non sia svanita.

Ma, poiché si tratta di un uomo altamente rispettabile per la indiscussa sincerità, per il fervido culto del vero e del bene, per le cose di modesta bellezza che ha già date alla nostra letteratura, non avrei voluto condensare in una formula aspra e precisa il giudizio che in tutte queste mie pagine è diffuso. E di non aver saputo perseverare in questo mio proposito mi dolgo.

Leone Tolstoi

I.

L'uomo che al termine di una vecchiaia profetica s'è spento in una nuda camera della stazione di Astapow, era l'ultimo della stirpe titanica, che l'immortale secolo XIX partorì nel suo fiore. Nati in paesi diversi, da razze lontane ed avverse, questi titani — pensatori e poeti, musicisti e condottieri di popoli — parvero veramente fratelli carnali, figli della medesima madre; Victor Hugo, Ibsen, Wagner, Bismarck, Tolstoi; tutti longevi e di una verde vecchiezza che non conobbe il marasmo, tutti di mascelle salde, di fronte quadra, di dense sopracciglia. Nessuno di noi serba nel santuario della sua memoria la loro immagine giovanile; nessuno di noi saprebbe pensarne il volto senza una corona di candore. Concentrati in un inaudito sforzo morale, essi progredirono in sapienza ed in bellezza fino all'ultimo giorno che fu loro concesso dalla sorte; ed, ignari di decadenza, non conobbero l'immobilità se non quando

l'ultimo cipiglio fu consacrato sul loro volto dalla morte.

Quale l'ottuagenario Leone Tolstoi giacque sulla sua bara nera, con le guancie solcate di rughe poderose come quelle dei monti, con la fronte di macigno, con la barba fluente sul petto profondo ove s'era fermato il ritmo del suo grande respiro; tale egli resterà nel cuore delle generazioni che lo videro scendere verso il suo puro tramonto. Vi sono giovinezze eterne ed eterne vecchiezze. Il nome di Mozart e quello di Raffaello suscitano immancabilmente l'immagine d'un'adolescenza di chiome inanellate, di labbra rosee dischiuse, di pallide fronti reclini nel sogno; simili alle primavere tenere e canore, all'arte innamorata del mondo, ch'essa non signoreggia né giudica, ma celebra in un'estasi sorridente ed ingenua. Ed altri nomi svegliano l'immagine contraria: quella del sacerdote e del pastore, del vecchio robusto e solenne, col pugno scettrato e il vasto corpo avvolto di larghe vestimenta, che guida e corregge col gesto tranquillo e la lenta parola i popoli fremebondi d'impazienza, avidi di dissipazione, facili al volubile errore. Sono poeti ed artisti com'erano artisti e poeti gli antichissimi patriarchi; sono poeti-profeti. E scrivono e parlano o fondono statue o istrumentano sinfonie, non tanto perché la lor natura li spinga all'arte, né perché credano che lo spirito umano raggiunga il suo vertice dell'arte, ma perché pensano che le immagini belle e le parole sonore siano la propaganda più efficace della verità e della giustizia. Cantano sul torbido sonno delle plebi, come cantano le madri presso alle culle: per placare le deboli anime in pena, preparando un veemente e gioioso risveglio.

L'ultimo tra i profeti del secolo XIX, Leone Tolstoi,

fu grande nell'arte quanto ciascuno dei suoi fratelli; nella persuasione d'esser destinato a rinnovare il mondo fu formidabile più di tutti gli altri. Un solo forse, Enrico Ibsen, poté stargli a paro.

***

Dell'arte di Enrico Ibsen Leone Tolstoi fu un critico fierissimo e un implacabile avversario. Dell'ultimo suo dramma: *Quando noi morti ci destiamo*, scrisse cose crudeli ed inique. Pure l'insegnamento morale dei romanzi tolstoiani coincide a un di presso con quello dei drammi ibseniani. Ricordiamo, per esempio, *Gian Gabriele Borkman*, ove la tesi è più evidente che nella massima parte degli altri capolavori. Il banchiere, che volle svegliare " gli spiriti dormienti dell'oro ", scavar le miniere, proteggere i porti, guidare invisibile le flotte naviganti con carichi di ricchezza e di lavoro, dovette, per espugnare il primo bastione della sua futura conquista, amicarsi un rivale, che aspirava alla mano della fanciulla da lui amata. Borkman compie senza esitare il sacrificio, e sposa la sorella. Ma un primo fallimento lo trascina al carcere e al disonore. Per lunghi anni, invecchiato e non domo, conculcato e pur speranzoso, egli sogna di rifare la fortuna distrutta, di ricominciare la sua vita troncata, di costruire una piramide di ricchezza e di potenza. E non può comprendere come tanta energia possa andare distrutta, come tanta volontà possa rimanere sterile. Finché un giorno lo capisce, troppo tardi; quando Ella, l'amore della sua giovinezza, torna nella sua casa desolata e fredda, per dirgli che il suo sacrificio fu un'infamia, e che l'a-

more, oppresso dal desiderio di potenza, si vendica e uccide.

Ebbene, anche questa fu la fede di Tolstoi. I beni, che l'uomo reputa divini: la forza, la gioia, il danaro sono vili e miserabili cose, veleni che distilliamo per la nostra perdizione. E solo un bene è degno di essere cercato e conquistato a qualunque prezzo, anche a prezzo di tutti gli altri, ed è quello che gli uomini o considerano come secondario o falsificano, corrompendolo in un immondo piacere. E questo bene è l'amore. Solo che per Tolstoi l'amore dei sessi e la famiglia non sono che episodii, apparenze transitorie del suo amore, che è l'amore universale, e lega in una infinita catena di fraternità e di responsabilità tutte le creature viventi e le creature al creatore.

Le forti convinzioni sono monotone. Nella sua giovinezza Leone Tolstoi apprese abbastanza del mondo e del bel mondo, per disprezzarlo ed odiarlo. Egli fu Saulo prima d'essere Paolo come tutti i grandi propagandisti, mancando per solito ai Luigi Gonzaga la possibilità d'ispirar fiducia nei peccatori, i quali pensano, e non sempre a torto, che le anime pure combattono il peccato, solo perché non ne conoscono il sapore. Tolstoi ne conobbe il sapore: ufficiale e gentiluomo russo, gavazzò nelle orgie dei suoi pari, tripudiò nella gran vita cittadina, ebbe avventure ed amanti e litigi galanti e vertenze cavalleresche. Ma la sua conversione precedé di gran lunga l'affievolimento della vecchiaia: la forza del suo spirito, non la debolezza del suo corpo, gliel'impose. E da allora, e per circa mezzo secolo, egli ripeté a milioni d'ascoltatori, repugnanti ed affascinati, la medesima predica. Siate casti, semplici, sobrii. Ricordatevi dei comandamenti. Non uccidete.

Il Tolstoi era nato narratore. Subito dopo le novelle giovanili, l'elemento didattico e morale s'insinua nel tessuto del racconto. A poco a poco, s'impegna una lotta tra la sua fantasia e la sua ragione, finché, spentasi negli ultimi anni la vena creativa, l'opera tolstoiana si riduce ad opuscoli di propaganda e a trattazioni di morale individuale e sociale. Questi ultimi suoi libri penetrarono poco fra noi, e non ottennero gran favore. L'insegnamento morale, scisso dalla fantasia creatrice, offriva più facile presa alle critiche. E le critiche furono fatte con insigne mala fede: come se il Tolstoi fosse da considerarsi per filosofo e da discutersi a rigor di logica. Egli non fu un teorico; fu un passionale.

Le convinzioni che egli espresse nei suoi libri senili (lo dimostreremo più giù) si trovano, implicite o esplicite, nella *Sonata a Kreutzer*, in *Guerra e Pace*, in *Anna Karenina*, in *Resurrezione*, nelle *Memorie*. Bisognava prenderle come motivi lirici e non come deduzioni ragionative, e, se si accettavano nei romanzi, non si dovevano respingere come ipocrisie quando si presentavano isolate. Né si doveva prestare facile orecchio alle maldicenze di qualche governante, la quale, servendo a Jasnaia Poliana, si accorse che il profeta si alzava di notte per mangiare una buona fetta di carne rifredda, violando, all'insaputa di tutti, il vangelo vegetariano.

Molti furono anche atterriti dalla sostanza dell'insegnamento tolstoiano, e si fecero il segno della croce, gridando allo scomunicato ed all'anarchico. E certo il Tolstoi non era un riformatore. Egli non credeva alla possibilità di catechizzare i governanti, i burocratici e i generali; e credeva perciò che i Governi fossero da sovvertire. Né credeva alla necessità di un

migliore ordinamento sociale. Gli pareva che l'individuo potesse raggiungere in sé medesimo l'assoluta perfezione e la somma verità, saltando sugli ostacoli delle leggi e delle costrizioni consuetudinarie. In questo senso era un anarchico. Ma era la negazione medesima dell'anarchia, se anarchia vuol dire lo sfrenamento delle cupidigie e delle passioni, senza limite e senza controllo. Egli voleva, al contrario, il dominio assoluto della volontà sulle passioni, l'incessante sacrificio dell'individuo alle leggi eterne della giustizia. Quando tutti gli uomini o la maggioranza degli uomini realizzassero quest'ideale, le inique leggi umane verrebbero immediatamente soppresse, senza lasciare negli uomini alcun desiderio di sostituirle. Voleva dunque l'assurdo, ma un assurdo che non si può certamente imputare di leggerezza o di miseria morale. Finché gli uomini saranno uomini, essi non sacrificheranno la potenza all'amore, e cercheranno, in un dramma infinitamente angoscioso, di ghermire i beni materiali senza sopprimere le aspirazioni morali. Ma nella inesorabile imposizione della giustizia e della bontà, al di fuori di ogni compromesso, Leone Tolstoi era in buona compagnia. Tutti i santi e i profeti hanno voluto e sognato com'egli volle e sognò.

***

Ciò che forma la singolarità del Tolstoi è il rapporto delle sue convinzioni coi tempi nei quali egli visse, col popolo dal quale egli sorse. Nella sua giovinezza tutta l'Europa risonava di memorie napoleoniche; prima ancora ch'egli giungesse a maturità, il cielo occidentale rosseggiava della bandiera socia-

lista. Una vita sola è bastata a contemplare i fasti e la decadenza della nuova borghesia, come si maturò di improvviso nello spirito rivoluzionario. Prodigiosa rapidità di progresso meccanico, tumultuario accrescimento della ricchezza, esasperata cupidigia di comodi, di voluttà, di lusso, stati mastodontici in agguato l'uno contro l'altro, libidini di ricchezza e di libertà minacciose contro i più deboli, lotta di razze e di classi, la guerra russo-giapponese e la Comune: tutto questo ha visto Tolstoi. Gran parte della sua originalità consiste nell'essersi accorto, almeno trent'anni prima degli altri, di quanto sangue grondasse l'epicuraica felicità dell'uomo moderno, quanta barbarie e quanta crudeltà nascondesse, sotto il suo manto di porpora e d'oro, la raffinata civiltà dell'Europa industriale. Perciò egli fu il primo e il più ardente propagandista della vita semplice, e, fin nei minimi e triviali particolari, ebbe intuizioni meravigliose per la loro precocità. Nella *Sonata a Kreutzer*, scritta e pubblicata quando il fletcherismo era di là da venire e i vegetariani erano derisi per pazzi e fannulloni, ci sono pagine stupende contro l'ingordigia e la gola.

La sua grandezza non è certo in queste fissazioni gastronomiche. Ma il calore e il colore dei suoi capolavori dipendono in gran parte dall'asprezza di una solitudine mentale, nella quale egli solo, Tolstoi, in mezzo a un'umanità ubbriacata di abbondanza e di progresso, digrignava contro l'abbondanza e ghignava di disprezzo al progresso. Egli era scontento, non già di vedere infelice il suo prossimo, ma di vederlo vittima di un errore, che faceva tutt'uno del peccato e della felicità, e confondeva gli istinti materiali con le aspirazioni morali.

Aggiungete a questo il suo carattere slavo. Nato da un popolo, che pativa e patisce le più crudeli torture per assimilare le forme della civiltà occidentale, egli subiva inconsciamente il martirio della sua epoca e della sua razza. Soffriva come figlio del secolo XIX la sofferenza di chi vedeva conculcate le cose pure e semplici dello spirito; soffriva come russo l'angoscia di chi deve violare il suo proprio temperamento per imitare costumi stranieri ed assorbire una cultura repugnante. Quei costumi e quella cultura erano per lui cose nefande; quindi l'ira del cristiano, di fronte agli idoli. E, poiché i suoi conterranei si genuflettevano davanti agli idoli, poiché egli medesimo li aveva adorati e sentiva qualche cosa dell'antica frenesia serpeggiare ancora nel suo cuore non mondo, all'ira si accompagnava il rancore e il dileggio.

Tutte queste passioni venivano elaborate da una coscienza nettamente e schiettamente slava, da una di quelle coscienze, che, posta una base di convinzione, vi raziocinano all'infinito, perdendo ogni contatto colla realtà, ubbriacandosi di logica, saltando oltre tutti gli impedimenti e non concedendosi mai la voluttà di un sorriso. Egli visse e pensò, assillato da un'orda di idee fisse. che raggiunsero non di raro l'intensità delle forme maniache. Negli ultimi anni il tono dei suoi scritti parve perfino enfatico e privo di sincerità. Egli aveva perduto il contatto col mondo, e le sue prediche parevano pronunciate dalla finestra di un manicomio. È noto che l'enfasi dei pazzi non è un segno d'ipocrisia.

Perse del cristianesimo la virtù più gradita ai peccatori: l'indulgenza. Divenne duro e accigliato come il nume dell'Antico Testamento. Parlò sempre fra rombi di tuono e lampi d'indignazione. Ma quelli

pure che lo derisero, risero di un riso che non passava i denti: tanto era formidabile, alitante dalla tenebra nordica, il michelangiolesco afflato della sua parola, mentre l'indice vigoroso si protendeva ad additare i colpevoli.

*
* *

Tale è il contenuto morale e politico, del quale l'arte tolstoiana è un'espressione adeguata e perfetta. Nella vasta opera dell'immortale, che ieri è sparito dal mondo dei mortali, due solenni motivi s'incrociano, combinandosi ed isolandosi in una infinita vicenda armoniosa: l'inquietudine dell'uomo moderno oppresso dalla civiltà moderna, il rancore del barbaro triste e ramingo contro le finezze e le pompe dei popoli gaudenti.

Questa canzone di sgomento e di speranza fu cantata in una dura e lapidea prosa narrativa. La grazia, che alitò così fresca e leggiadra sulle pagine di Turghenieff e che non spiacque nemmeno a Dostoiewski, esulò, quasi senza lasciare orma di sé, da quest'anima austera, che amò la vita di un amore taciturno e religioso, che non conobbe la soavità della carezza. Il mondo non fu quasi mai per Leone Tolstoi uno scenario fastoso e gioioso. Pare come se l'immagine della realtà si fosse fissata nel suo cervello con lo spettacolo di uno sconfinato paesaggio invernale, livido di neve, signoreggiato da nuvole biancastre, cosparso di croci mortuarie e percorso da pellegrini silenziosi. Ed egli fu pari ad uno di questi pellegrini. Guardò intorno a sé con l'occhio curioso ed ostile di un anacoreta, partito per catechizzare il mondo da una solitudine polare, ove il suo corpo si fosse nutrito

di cibo nauseabondo e la sua anima si fosse temprata in un amaro fervore.

E perciò fu sempre nello stato di divina ignoranza, donde nascono le cose imperiture dell'arte. Nulla gli parve solito, noto, consuetudinario. Se gli occhi suoi si posavano sopra una faccia umana o sopra il pelame di una bestia o sopra l'erba di una steppa, egli n'era colpito con precisa violenza, quasi non avesse osservato giammai un fenomeno simile. Era come se la sua fantasia fosse perennemente nello stato virgineo di una lastra sensibile ancora ignara di luce. Ricordate la miopia di Besukoff in *Guerra e Pace*?, ricordate la celebrazione della messa in *Resurrezione*?, ricordate ancora la rappresentazione del Sigfrido wagneriano in *Che cosa è l'arte?* I minimi particolari, i più consueti ed insignificanti, s'incidevano a fuoco nella sua attenzione, perché la sua mano li riscolpisse seccamente in una parola dura e incorruttibile come il sasso. Se un abitante di lontani pianeti fosse improvvisamente piombato sulla terra, non ne avrebbe descritto le apparenze naturali e le usanze sociali con tanta energia di sorpresa.

La sorpresa, il senso della novità nella contemplazione della realtà immediata, è virtù comune a tutti i veri artisti. Ma la sorpresa può essere festevole o tragica o ironica.

L'artista può innamorarsi della vita, o considerarla con spavento e dolore. Il Tolstoi la guardò con un immutabile ghigno di sarcasmo. Egli non condannava la vita come un Leopardi; né perdonava agli uomini gli errori che rendono sciagurata la vita, come un Manzoni; né sorrideva di un riso doloroso, ma fugace e talvolta quasi leggiadro, simile al riso di Heine. Egli si beffava dei suoi simili con frenetico

furore. La beffa iraconda fu la formula costante della sua arte. Non sapeva se fustigare i suoi simili per costringerli a vita migliore o scoppiare in un riso disperato per la convinzione della loro incorreggibilità. E fece l'uno e l'altro, raggiungendo un inimitabile stile di sarcasmo, che resta aderente alla nostra memoria, come resta infissa al palato l'asprezza di una medicina troppo schietta e violenta.

Ma il medico amava i suoi malati. La durezza del tono era eccesso di amore e disdegno di colpevoli lusinghe. Anzi la sua simpatia, — simpatia non indulgente — era così profonda che non un motivo segreto, non un'ansia nascosta dell'anima umana rimase inviolabile alla sua ricerca. E ricerca non è la parola. Creato o incontrato il personaggio, egli l'aveva tutto quanto nel pugno come un gomitolo che si può svolgere con una mossa incurante di un solo dito. Fu dunque il più enciclopedico conoscitore d'uomini che la storia delle letterature ricordi, dopo Dante e Shakespeare, accanto a Dostoiewski e Balzac. In *Anna Karenina*, il romanzo della civiltà corrotta e corruttrice, e sopratutto in *Guerra e Pace*, l'epopea del popolo russo in contatto ed in urto coi popoli e le idee occidentali, una folla di personaggi, che basterebbe a popolare una mediocre borgata, s'agita in un flutto continuo di vita, con una tal copia di passioni, d'azioni e di conflitti da incutere spavento e reverenza insieme per la mano gigantesca che seppe sorreggere e scernere un così disperato groviglio di fili. E nessuno di questi personaggi è una macchietta, nessuno è descritto con uno di quei comodi tic, nei quali s'esaurisce l'invenzione psicologica di tanti celebri romanzatori. Ma ciascheduno, anche la più insignificante comparsa, è concepito e descritto, sia

pure in venti righi, con tutta quanta la sua singolare umanità. Poi decadde, come era suo inesorabile destino. Il peso tremendo delle convinzioni gli soffocò la fantasia. L'ultimo, suo grande romanzo, *Resurrezione*, abbonda di pagine colossali, da non sfigurare al paragone di *Guerra e Pace*, ma è privo di misura e di ritmo, e pencola da un lato, come una torre troppo alta innalzata con disdegno delle leggi architettoniche a gareggiare con le nubi del cielo. La volontà del moralista si para ogni momento dinanzi alla libertà dell'artista. La coscienza ha soffocato l'istinto.

***

Questo immenso creatore non conobbe il sentimento della *camaraderie*. Egli detestò i suoi fratelli titani, e scrisse pagine di veemente disprezzo contro Beethoven e Shakespeare, contro Wagner ed Ibsen. Ma la sua iniquità non era ispirata da invidia e nemmeno da scarsità di buon gusto. Avrebbe voluto bruciare i capolavori del genio umano per motivo non diverso da quello che spinse i cristiani dei primi secoli a frantumare le belle statue ignude. Gli pareva che le cose stupende dell'arte, quelle sopratutto dell'arte musicale, fossero dalla malignità degli uomini interpretate e utilizzate come droghe sensuali ed incitamenti al peccato. Venga la purità e perisca la bellezza.

In un'epoca, nella quale il libertinaggio estetizzante faceva passare di contrabbando la pornografia incollando sui suoi luridi fagotti il cartellino della bellezza pagana, il gesto dell'iconoclasta, che sgozzava la bellezza sull'altare della giustizia, non doveva parer privo di nobiltà. Parve, ciò non pertanto; e

da molti fu interpretato come la smania impotente d'un artista incapace di tollerar lo splendore di glorie pari o superiori alla sua. Ma le opinioni letterarie del Tolstoi, se pure esagerate nel tono e invelenite nello spirito, non erano dissimili nel fondo da quelle di un uomo, cui nessuno oserebbe negare la virtù dell'equanimità: Alessandro Manzoni. La critica tolstoiana contro Wagner in particolare e contro l'opera musicale in generale non è dissimile gran fatto, nel principio informatore, da quella che Alessandro Manzoni fece della tragedia francese e di Racine. Erano false l'una e l'altra, ma di una falsità che non meritava gli scherni della gente dotta, venendo da fanatismo per la virtù, il quale fanatismo è un eccesso pericoloso, ma degno di muovere a rispetto gli animi che restano immuni da ogni fanatismo sol perché sono incapaci d'arrivare anche a una fede.

Per fedeltà ai suoi principii, Alessandro Manzoni rimase ai *Promessi Sposi*, e per poco non si pentì d'averli scritti. E Tolstoi, scomunicato dai critici ufficiali, perché colto in reato flagrante di oltraggio alla memoria di Shakespeare e di Beethoven, non riuscendo ad uccidere i morti per riconsacrare la contaminata purità cristiana, cominciò per dar prova di sincerità dal ferire mortalmente un vivo: sé medesimo. Senza quella arcigna coerenza di negatore implacabile, i capolavori di Tolstoi non si conterebbero sulle dita di una mano, e il suo istinto artistico, liberato dal freno morale, avrebbe creato cieli di balzacchiana vastità.

Ma i posteri non hanno di che lamentarsi, quando la collezione delle opere scelte è fatta dall'autore invece che dai critici e dal tempo. Non subiranno l'imbarazzante necessità, che fa così difficile la lettura

di Balzac a quelli che non han tempo di cercare il capolavoro in uno scaffale di cento volumi. *Guerra e Pace* ed *Anna Karenina*; la *Sonata a Kreutzer* e *Caterina*: non sono nemmeno dieci volumi e chiudono sorgenti inesauribili di luce. I nomi di questi poemi, venuti alla luce poche decine d'anni fa, suonano ai nostri orecchi come se l'unanime consenso di cento generazioni li avesse definitivamente consegnati all'immortalità.

II.

21 novembre 1910.

Ancora una parola su Leone Tolstoi, se permettono i ben pensanti, che vollero accompagnarlo con molto onore di mele fradice e d'oltraggi altosonanti nell'estrema solitudine ov'egli rese l'anima a Dio. E questa parola vorremmo coglierla da quelle medesime labbra che or è poco si suggellarono in un ultimo fremito d'iraconda pietà.

Apriamo dunque, ancora una volta, *la Guerra e la Pace*. Scritta e pubblicata, quando l'autore aveva da poco raggiunto i trent'anni, concepita con un lento e tenace vigore costruttivo che ordina pacatamente le masse abbondevoli disponendole secondo un ritmo che compensa la faticosa prolissità delle minuzie con un'inarrivabile armonia di proporzioni, larga e solenne di sfondo, ricamata di preziosi particolari in ogni angolo, libera nell'ispirazione, severamente composta nella tecnica, quest'opera è una fra le pochissime che si lascino paragonare alla perfezione dei *Promessi Sposi* ed è, senza dubbio, il miracolo più alto dell'arte tolstoiana. Novelle e racconti brevi le

si possono porre accanto per freschezza e per grazia: *Anna Karenina* le somiglia per intima euritmia. Ma *Guerra e Pace* s'alza sopra ogni altra cosa del Tolstoi per quell'indicibile sfarzo fantastico, per quella giocondità di creazione senza fatica che la fa simile a una gigantesca reggia tutta affrescata da un epico pittore. I soliloquii di Napoleone Bonaparte e i proverbii dei contadini, i consigli di guerra e i pettegolezzi di salotto, la battaglia d'Austerlitz e le candide spalle della principessa Besukhoff, i riti massonici e l'allegrezza irrequieta di uno sciame di fanciulle: con che larga e canora vicenda questi ed altri innumerevoli elementi s'incrociano, si escludono, si fondono, si rispondono, emergendone trilli di coppie in amore e gemiti di soldati moribondi e tinniti di calici e spari di mitraglie! Per un migliaio di pagine viviamo quasi ebbri di luce, come davanti a quelle sterminate praterie del settentrione, su cui il vento trascorre, colorando di chiaroscuri azzurri ed argentei l'erba folta di cui sono crinite. E non distinguiamo la varia altezza dei fili di quell'erba; poiché forse in nessuno dei tanti libri fatti di storia e d'invenzione fu raggiunta, come in *Guerra e Pace*, quella calda unità di patina che dissolve il contrasto fra le materie per solito ripugnanti e non ci lascia sentir distacco fra le pagine ove si discutono le sorti dell'Europa e quelle ove si annodano i fili dell'idillio domestico. Qui il tessuto è perfettamente compatto, e non rivela la trama. Una gran luce che piove dall'alto penetra nei più remoti meandri di quel mondo in fermento, e adima i superbi, aderge gli umili, quasi fossero già davanti all'occhio di Dio. Tra la principessa e la serva, tra lo Csar e il *mugik* la luce dell'arte ha colmato gli abissi. E perciò non v'è soltanto

la famiglia Rostow o la famiglia Bolkonski; né v'è soltanto la Russia o l'Europa dell'epoca napoleonica, ma tutta l'umanità distesa in un unico piano, come l'erba d'una prateria frugata dal vento e scrutata dal sole.

Non v'è nessuno che, per sua propria convinzione o per sentita dire, non ammiri *Guerra e Pace*. Quale sagrestano del classicismo oserebbe sostenere che sia il libro di uno squilibrato questo, che, dopo tanto tumulto eroico e fragore d'armi e bagliore d'incendio, si chiude col pianissimo di una contesa familiare e con un divino sorriso di puerizia? quale inserviente gallonato del libero pensiero oserebbe dar del predicatore al trentenne Tolstoi che, narrando la guerra tra Francia e Russia, seppe non essere né russo né francese, e, parlando di contadini e di signori, non parlò con animo né da tiranno, né da ribelle, e, facendo agire cento e cento personaggi, riconobbe le grandezze e le miserie di ognuno e non cedette a questo o a quello la rappresentanza delle sue opinioni?

***

Sfogliamo dunque *Guerra e Pace*, poiché non v'è controversia. E non ancora saremo giunti al mezzo che avremo ritrovato il principe Andrea mortalmente ferito alla battaglia di Austerlitz. Egli cadde sulla schiena. " I suoi occhi erano aperti, ed egli aspettava di vedere come andasse a finire la lotta tra i francesi e l'artiglieria dei russi; ma non vedeva nulla. Sopra di lui non v'era che il cielo: l'alto cielo, infinitamente profondo, e nuvole grige che vi scorrevano in fuga. — Non era così — pensava il principe Andrea — non era così tacito e tranquillo, quando

io accorrevo; non era così, quando noi accorrevamo gridando e combattendo... In altro modo scivolavano queste alte nuvole lungo il cielo. Perché non ho io visto questo cielo prima d'ora? „. Poco dopo passa vicino a lui Napoleone con due aiutanti. Una bella morte! — esclama l'Imperatore, guardando il principe Andrea steso supino sulla terra. " Il principe Andrea comprese che si parlava di lui, e che chi parlava era Napoleone, poiché gli altri lo chiamavano Sire. Ma percepì quelle parole appena come il ronzìo di una mosca... Gli bruciava la testa, sentiva d'esser coperto di sangue, e vedeva sopra di sé solo il lontano, profondo, eterno cielo. Sapeva che Napoleone era un uomo, piccolo e insignificante in paragone di ciò che avveniva ora fra l'anima sua e l'alto cielo infinito e le nuvole fuggiasche; e non gli importava ch'egli o un altro fosse presso di lui e parlasse „.

Che cos'è Napoleone per Tolstoi? Un' " *etichetta* „ storica, che dà il nome all'avvenimento. " Le azioni dei cosiddetti grandi uomini non sono libere, ma determinate in rapporto alla totalità del fatto, e determinate *ab aeterno* „.

Ciò che conta non è il grand'uomo: è l'uomo, che soffre per riconoscere Dio, specchiando la sua anima in un cielo percorso da nuvole grige o negli occhi miti di un contadino selvaggio. Il principe Andrea compie la sua esperienza in un campo di battaglia, il principe Pietro Besukhoff in un carcere. Platone Karataieff, il soldato-contadino, di cui da principio egli aveva percepito la presenza solo per un intollerabile puzzo di sudore, gli comunica la rivelazione. E non per prediche, né per apoftegmi di profetica sapienza, ma solo col contatto di un'anima pura, umile, paziente, rassegnata. Quel barbaro sa vivere sorri-

dendo, sa lavorare tacendo, sa patire consolandosi con qualche rozzo proverbio, sa morire senza un gemito. E il principe Besukhoff, sofista e dotto, entusiasta e pigro, indeciso e intransigente, il principe Besukhoff, che con quel misto di acume e di mollezza, di scetticismo e di slancio, sembra simboleggiare tutte le più ambigue squisitezze della civiltà occidentale in un'anima slava, impara da Karataieff a conoscere un Dio infinitamente più grande ed inaccessibile dell'*Architetto dell'Universo.* " Ora comprendeva egli il Grande, l'Eterno, l'Innominabile, e lo vedeva dovunque e ammirava intorno a sé la vita sempre mutevole, inattingibile ed inesauribile, cosicché, libero dagli antichi dubbii, sempre più tranquillo e più felice divenne nella conoscenza che c'è un Dio e che, senza il suo volere, non cade un capello dalla testa dell'uomo „.

Tutto ciò è molto noto: e forse non meno nota è la figura della pellegrina Fedosjuschka. " C'era una pellegrina di nome Fedosjuschka: una piccola donna silenziosa, dell'età di cinquant'anni, butterata dal vaiuolo. Da più di trent' anni vagabondava a piedi nudi e col cilicio delle penitenti. Ora la principessa Maria l'amava molto. Una volta nella stanza buia — appena appena luceva una piccola lampada davanti all'icona — mentre la Fedosjuschka narrava della sua vita, venne alla principessa Maria con grande violenza il pensiero che solo quella donna avesse trovato la giusta via della vita. E decise, anch'essa, di farsi pellegrina „.

***

Sì, tutto questo è noto. E, poiché son tratti che si trovano in un libro universalmente riconosciuto per capolavoro, posso risparmiarmi l'ingloriosa fatica di difendere contro detrattori che non esistono l'immortale bellezza di Andrea, di Pietro, della Fedosjuschkà, di Platone Karataieff. Sarebbe vergogna supporre che gl'italiani abbiano perduto quel tanto di elementare sensibilità artistica, che basti a suscitare un fremito di appassionato consenso davanti a pagine ove la perfezione non risulta da sfumature delicate, ma da una luce folgorante. Quelle pagine che ho citate furono indubbiamente suggerite da una formidabile unità spirituale, di mente gagliarda e di cuore veridico. E, come quelle, sono innumerevoli pagine in *Guerra e Pace*, in *Anna Karenina*, nella *Sonata a Kreutzer*, in *Padrone e Servitore*.

Ma, ammesso questo, come, almeno per *Guerra e Pace*, senza contrasto viene ammesso, trarne le conseguenze diventa un'impresa da fanciulli. Le passioni, di cui l'arte si nutre, sono tutte le passioni dell'uomo e, in cospetto dell'arte, meritano tutte un'identica giustificazione. Si può essere poeti per amore delle donne e per amore del vino, per curiosità della natura e per ardore intellettuale, per malinconia e per passione morale. Ed ogni materia è buona purché sia divenuta forma, purché, vuol dire, nel momento in cui il poeta esprime il suo sentimento la volontà artistica prevalga sulla qualità del sentimento.

Ora qui è il pericolo di ogni artista. Se la sua passione è forte, se la sua sensualità è ardente, se il suo impeto apostolico è sincero, la vigoria delle radici

donde germoglia l'opera d'arte contribuisce senza dubbio alla bellezza, crea anzi la bellezza del fiore. Ma quella sensualità può divenire così imperiosa, quella moralità può dilagare così invadente da sopprimere la volontà dell'artista. Il vizio e la santità sono egualmente nemici dell'arte. Quanti poeti, dopo aver celebrato Bacco, soggiacquero al *delirium tremens*! Quanti, dopo aver cantato Venere, si disfecero nella tabe! Il Tolstoi appartiene all'altra schiera, più esigua, di quelli nei quali la vita morale sopraffece la vita artistica.

In *Guerra e Pace* l'equilibrio è ancora perfetto. Poi comincia la crisi. Via via che va avanti negli anni, e che la sua esperienza interiore si arrichisce e si condensa, egli va anche rinunciando alla possibilità di rimanere estraneo alle sue creazioni: le invade, le opprime, le costringe a servirgli di esercizio ascetico. In *Anna Karenina* l'intenzione religiosa occupava già i margini, nella *Sonata a Kreutzer* s'insinua nel tessuto fantastico, in *Resurrezione* lo avvolge e lo dissangua. Poi resta soltanto l'apostolato senz'arte.

Non fece scissione fra sé e i suoi personaggi. L'esperienza di Pietro, di Andrea, della principessa Maria divennero sue: si rituffò pertinacemente nella sua fantasia, invece di uscirne per liberarsi e procedere oltre. Anche egli, come il principe Andrea, aveva visto l'eterno Cielo percorso da nuvole grige; e chi ha visto Jehova deve morire. Perciò, da quel giorno, la vita di Leone Tolstoi fu una preparazione alla morte. Ad uno ad uno andò recidendo i fili che lo legavano alle cose del mondo; l'amore di patria, l'amore alla donna, il sentimento di famiglia, la cupidigia di ricchezza e di gloria. E l'opera fu disperatamente lunga; perché pochi tra i santi ebbero

tante fortune terrene cui rinunziare quante ne ebbe quest'ultimo eremita: ch'era vigoroso di corpo, alacre di spirito, ricco di genio, di fama, di potenza, di danaro, fortunato nei figli, trattenuto da migliaia di braccia invisibili, ostacolato da altissime barriere che gli chiudevano la via del sospirato esilio.

Anche di questo si parla in *Guerra e Pace*, al principio del settimo libro: " La Bibbia racconta che lo scopo della felicità di Adamo ed Eva, fino al peccato originario, consisteva nell'ozio. E così anche dopo il peccato originario. Ma sempre grava sull'uomo la maledizione, che lo costringe non solo a guadagnarsi il pane col sudore della sua fronte, ma anche gl'impedisce ogni riposo ed ogni pausa nella vita morale. Ed una voce intima rivela che anche questa è una penitenza, poiché la nostra inclinazione ci porterebbe sempre all'ozio ed all'inerzia. Se l'uomo potesse trovare il modo di compiere il suo dovere in riposo, sarebbe anche risolto il problema della felicità originaria „.

Vale a dire che non si può *essere* virtuosi, e che la vita morale consiste in un perpetuo divenire. Colui che si crede già santo è in peccato. E perciò Leone Tolstoi andò preparandosi alla morte col recidere ad uno ad uno tutti i vincoli. E, quando fu alla vigilia, osò levarsi dal suo letto di morte e divenire pellegrino: come la Fedosjuschka. Ottuagenario, febbricitante, delirante in cospetto del cielo plumbeo e della campagna candida, esausto di forze, senz'altro avvenire che l'Eternità, senz'altra patria che Iddio, questo uomo ebbe ancora la voce necessaria ad un ultimo anatema e l'impeto di rivolta necessario a una fuga. Ci hanno insegnato ad ammirare il gesto dell'imperatore romano che volle morire in piedi. Ma solo un

grande poeta — quando alcune diecine d'anni siano trascorse — potrà trovare l'accento per celebrare l'atto di questo gigante, che, sfatto dalla decrepitudine e dal morbo, agonizzante, convulso, cerchiato di tenebra, s'erge sulle gambe tremule, esce nell'aperta natura chiamando Dio, abbandona in uno spasimo di lirica negazione gli ultimi e perciò più cari beni della terra, compie, in cospetto della morte, l'atto più atrocemente coraggioso che un uomo possa compiere, e cade in una tappa del viaggio: egli, pellegrino in cerca di Dio, che non ha voluto aspettare il suo Dio nella sua casa, ma gli è corso incontro come a un ospite atteso, e l'ha incontrato e gli ha reclinato il capo sull'invisibile spalla. Questo è avvenuto ad Astapovo.

***

Melodramma, sì; ma come può chiamarsi melodramma la musica del *Boris Godunoff*, con quei gridi laceranti verso il cielo e quei tragici incontri di mendicanti e di principi nella steppa. Barbarie, anche, purché non si dimentichi che perdono ogni diritto a chiamarsi uomini e popoli civili quelli che non hanno animo abbastanza da intendere quel che può esservi di sublime in certi delirii barbarici. Follìa, perché non v'è né poeta, né santo che non sembri folle ai ben pensanti. Vaneggiamento di moribondo: se non che sono molti i moribondi che vaneggiano per paura di morire, e son pochi quelli che, come Tolstoi, impazziscono per amore divino e per desiderio del volo. Hanno anche detto che è facile la rinunzia, quando s'avvicina la morte: quasi che non fosse noto anche agli stolti che è diecimila volte più facile farsi suicidi a vent'anni che a settanta e che i vecchi sono

più spesso avari, anche nelle minuzie, dei giovani e che, come la vita declina, diventa più feroce l'attaccamento agli ultimi suoi residui. Ed hanno soggiunto che Tolstoi avrebbe dovuto decidersi all'ascesi quando gli bollivano ancora in cuore le passioni giovanili, quasi che la conoscenza e la pratica della nequizia non fosse anche stata la strada della santità per Sant'Agostino e San Paolo; quasi che alcuno di noi avesse mai, sui vent'anni, conosciuto il fremito di passione di un Tolstoi ottuagenario; quasi che tutte le passioni da combattere per essere santi si riducessero alla curiosità di Venere Pandemia. E poi hanno distinto la causa di Tolstoi romanziere dalla causa di Tolstoi filosofo, come se Tolstoi fosse mai stato filosofo e come se la sua cosiddetta filosofia fosse altro da un'affermazione nuda e violenta di quegli stessi sentimenti che circolano come sangue nelle vene di tutte le sue creature d'arte. E magari han dato, più o meno velatamente, dell'imbroglione al filosofo, mentre poi esaltano ai sette cieli l'autore di *Guerra e Pace*, come se in *Guerra e Pace* non fosse implicita già tutta la filosofia di Tolstoi e come se la vita di Tolstoi fosse altro che una progressiva imitazione di Platone Karataieff, una tragica realizzazione del " santo contadino „, dell'uomo puro d'animo, povero di spirito, solitario e credente in Dio. Ovvero hanno anche assunto la difesa della vita contro la negazione tolstoiana, credendo in buona fede d'aver fatto per la vita, affermandola, qualche cosa più di ciò che abbia fatto per la vita, negandola, colui che ha messo al mondo alcune diecine di personaggi immortali e poi è andato incontro al suo Dio, in Astapovo. E difendono da simili pervertimenti nichilistici le nostre belle terre, quasi che un nichilismo mistico potesse

invadere il bel paese, ove non fiorisce e non alligna altro nichilismo che quello del me n'impipo.

Ma no: non è lecito scoprirsi il capo davanti a colui che, insieme a Nietzsche, morto in manicomio per aver voluto imitare il suo Zarathustra, ha compiuto la più eroica esperienza religiosa del secolo XIX, morendo, com'è morto, ad Astapovo per aver voluto imitare il suo Karataieff. Il nostro classico buon senso, il nostro pagano equilibrio, la nostra sana tradizione — che, se fossimo stati critici o giornalisti fiorentini verso il 300, ci avrebbero ispirato un bell'articolo sarcastico contro Dante in esilio — ci impongono di non capire Tolstoi e di convalidare con la nostra firma la scomunica del Santo Sinodo. " Vedrete „ ha scritto *Rastignac* un par di giorni prima della morte di Tolstoi " anche quest'ultimo rifugio avrà più la grazia sorridente d'una villeggiatura autunnale, che l'aspro orrore d'una tebaide „. Certo, certo così; e noi italiani del secol novo siamo gente troppo seria per indugiare altro che con uno sguardo d'ironico compatimento davanti alla " sorridente villeggiatura autunnale „ di Astapovo.

Racconti di Andreieff

È apparso in italiano un nuovo volume di Leonida Andreieff. Comprende quattro racconti, due dei quali, *Così fu...* e *Memorie di un pazzo*, mi sembrano molto mediocri. Nelle *Memorie di un pazzo* un criminale, monologante e filosofante secondo la convenzione russa, narra a sbalzi e a singhiozzi come gli venne fatto d'uccidere la sua amante bugiarda, d'ucciderla per uccidere in lei la menzogna e come, ora che è chiuso in prigione e rammemora il passato, gli diviene evidente che la menzogna sopravvive alla donna assassinata. " Come tutto è nero e terribile, laggiù, ove ella ha portato con sé la menzogna e la verità! Ma non importa, ci andrò lo stesso. La raggiungerò ovunque ella sia, anche nell'antro più segreto di Satana. M'inginocchierò ai suoi piedi e le dirò piangendo: — Rivelami la verità! — Ma, Dio mio! anche questa è una menzogna! Laggiù, non vi sono che le tenebre ed il vuoto; ella ormai non è più, né laggiù, né in alcun altro luogo. Solo la menzogna vive; la menzogna è immortale, è immortale: la sento nel più

piccolo atomo di aria che respiro; essa ad ogni soffio mi penetra, mi penetra nel petto, e lo tortura, lo tortura! Oh! che pazzia per un uomo cercare la verità! Che atroce sofferenza! Aiuto! Abbiate pietà di me! Aiuto! „. Non v'è dubbio che questa follìa sia alquanto retorica ed ambiziosa e che il delinquente sia rappresentato dal punto di vista dell'avvocato difensore.

Così fu... è pensato secondo una tendenza diametralmente opposta. L'Andreieff vi narra, sotto forma allegorica e generica, la rivoluzione francese e la prigionìa e decapitazione di Luigi XVI. Il re martire è chiamato Ventesimo, le determinazioni di tempo e di luogo sfumano nel simbolico, un orologiaio cieco di un occhio e il grande orologio della prigione dominano sugli eventi, come immagini dell'immutabile e indifferente destino. L'Andreieff aveva già fatto qualche cosa di simile nel suo stranissimo e, qua e là, potentissimo dramma *La vita dell'uomo*, ove l'eroe si chiamava Uomo e l'eroina si chiamava Donna, e le caratteristiche individuali erano abolite e l'ispirazione emanava da un giudizio d'intransigente scetticismo: che tutte le condizioni s'equivalgono, che la lotta per la vita e per la felicità è un equivoco tra spaventoso e ridicolo, che la stessa catastrofe, inesorabilmente, ci aspetta, qualunque sia il cammino che noi abbiamo seguito per arrivarci.-Così fu, così sarà - come dice, imperturbabile nel suo incessante ticchettìo, il vecchio orologio che segna il tempo al saturnale rivoluzionario. Ma qui lo scetticismo è già troppo manierato e cosciente, e l'allegoria è un espediente dilettantesco, poiché non si capisce a che scopo l'Andreieff abbia voluto adombrare nel simbolo un fatto qual è il regicidio del 1793, nettamente determinato nel tempo, nel luogo, nelle

cause, nelle conseguenze, e non già ripetibile all'infinito, come la nascita, l'amore, la morte e gli altri fatti elementari della *vita dell'uomo*.

Cristiana è già molto superiore a queste due novelle. È una scena di tribunale. La meretrice Pelagia Vassilievna Karaulova, chiamata a testimoniare, rifiuta di prestar giuramento sul Vangelo, perché, sebbene sia nata ortodossa, non si reputa cristiana. " No, io non sono cristiana. Se fossi cristiana non farei questo mestiere ". Invano il presidente le spiega che si può essere brigante o ladro e chiamarsi cristiano, o ebreo, o maomettano. Invano il pope le ricorda che Gesù Cristo perdonò alla peccatrice. Freddamente, con logica inflessibile, la Karaulova risponde: " Va bene, quella si pentì; ma io, sono forse pentita? ". E, se l'avvocato con enfasi non priva di commozione dimostra l'altezza del sentimento morale di questa sciagurata, che, non osando di avvicinarsi ai sacramenti, si rivela per vera cristiana, sofferente e pentita, la Karaulova ribatte: " No... questo non è vero. Non ho pianto affatto e non mi son mai pentita. Come si può parlar di pentimento quando uno continua a far come prima? Ecco, guardate... — Così dicendo aprì la borsetta, ne cavò il fazzoletto e poi il portamonete e mostrò sulla palma della mano due rubli d'argento prima all'avvocato e poi al tribunale. Una delle monete cadde dalla mano, ruzzolò sul pavimento e andò a fermarsi presso il tavolo dell'avvocato. Nessuno si chinò per raccoglierla. — Perché ho ricevuto questo danaro? Per la stessa cosa. E quest'abito, e il cappello, e gli orecchini? Tutto per la stessa cosa. Spogliatemi tutta e non troverete nulla di mio. Neppure il corpo è mio: è venduto per altri tre anni, e forse per tutta la vita, tanto la nostra

vita è breve. E che cosa ho nello stomaco? Vino di Porto, birra, cioccolata che mi offrì ieri un visitatore, quindi neppur lo stomaco è mio. Non ho né vergogna, né coscienza: ordinatemi di spogliarmi nuda, mi spoglierò; ordinatemi di sputare sulla croce, sputerò... „. E così la Karaulova rifiuta il giuramento. V'è qualche accento grandioso nell'eroica cocciutaggine con cui questa miseranda creatura, pur mentre persevera nel peccato e pochi istanti dopo il discorso che abbiamo riferito si umilia a raccattar la moneta ch'era ruzzolata, proclama la sua mistica e intransigente visione di ciò che vuol dire essere cristiano; v'è un lampo di luce nella situazione drammatica di un'aula di giustizia, messa sotto la protezione della legge e della fede, ove solo il più abietto dei personaggi sa che cosa sia la Giustizia, la Legge e la Fede. E non basta ad eliminare queste forti impressioni l'evidente derivazione tolstoiana e l'inferiorità della Karaulova in paragone della Maslova di *Resurrezione* e il finale un po' fatuo e retorico come quello di un componimento moralistico: " La luce elettrica splende, dietro le cortine fa buio. Nella sala c'è allegria, caldo e piacevolezza... „.

Ma il *Governatore*, la prima e la più lunga novella del volume, è una meraviglia.

*
* *

Qui abbiamo tutto Andreieff, l'Andreieff che imparammo a conoscere e ad ammirare nella *Storia dei sette impiccati*. La materia del racconto appartiene a quel medesimo ciclo, cui del resto appartengono quasi tutte le opere dei romanzieri russi. Essi sono i narratori epici della rivoluzione russa, nelle sue

varie fasi di preparazione, di esplosione, di repressione. Andreieff, ultimo venuto, ha trovato la preparazione psicologica della rivolta nei romanzi di Dostoiewski e di Tolstoi, ha trovato l'esplosione in Gorki, ed ha scritto la cronaca intima dell'insuccesso. Nella *Storia dei sette impiccati* ha sondato l'animo dei ribelli, nel *Governatore* s'è messo dal punto di vista della reazione. Lì abbiamo i congiurati che attentano alla vita di un ministro: qui abbiamo un governatore che soggiace alla violenza vendicatrice dei ribelli. Il governatore ha assistito dalla finestra alla dimostrazione di una folla famèlica e facinorosa; ha tentato di calmarla con buone parole; poi, cedendo alla necessità, ha sventolato un fazzoletto, dando il segnale del fuoco. Numerosi operai ed alcuni fanciulli son caduti: quarantasette in tutto. Dopo alcune settimane, due sconosciuti fermano il governatore " all'uscita da una piazzetta sporca, dove ogni venerdì si vende il fieno „. Uno dei due presentava con la mano sinistra una supplica, e teneva la destra profondamente nascosta nella tasca. Quando fu ad un passo, tirò fuori la rivoltella. Il governatore " con un breve, ma profondo sospiro, si raddrizzò in tutta l'altezza della persona, senza paura, ma anche senza sfida; ma forse nelle fini rughe del naso grande, senile, c'era un'angoscia e qualche cosa come un'umile, impecettibile implorazione di pietà. Egli stesso non lo sapeva, né gli uomini lo scorsero. Fu ucciso con tre colpi, che si confusero in un solo, producendo un grande rumore „.

Ma questo, salvo quell'impercettibile palpito delle narici, è un fatto di cronaca rossa, come se ne leggono quasi ogni giorno nei telegrammi dalla Russia. Ciò che importa è l'arte di Andreieff. La novella co-

mincia dopo l'eccidio degli operai. Il governatore dovrebbe essere tranquillo: ha compiuto il suo triste dovere, ha ricevuto approvazioni e lodi da Pietroburgo, ha ristabilito l'ordine. Quanto al pericolo che ora incombe alla sua vita, ci sono anche troppi modi di sfuggirgli: farsi traslocare, chiedere il congedo, intraprendere un viaggio per ragioni di salute, o anche rimanere a quel posto, ma facendosi circondare da cosacchi. Eppure il governatore non è tranquillo. Non che l'anima sua sia preda ad una spregevole paura, non che la sua coscienza sia minata dal rimorso. Un sentimento di diverso genere, una trepidazione misteriosa e indefinibile gli va salendo dai precordii, gl'invade tutte le facoltà, gli mozza il respiro. Egli è come la bestia affascinata dal serpente: che potrebbe certamente fuggire, che potrebbe fors'anche combattere, e invece cede, istante per istante, a una lentissima narcosi che le vela lo sguardo, le paralizza le membra e quasi per forza di gravità la chiama entro la gola del mostro. Il mostro che affascina il governatore è *la legge del taglione*. Quella che con una sola parola si chiamerebbe la Nemesi, l'Erinni, il Fato; quella che i poeti classici avrebbero personificata, dandole una voce, un nome ed una sagoma scultoria, ridiventa in Andreieff una anonima, amorfa, ondeggiante realtà che dalla penombra della subcoscienza genera, per via d'innumerevoli e incalcolabili reazioni, il fatto.

Per dire come ciò avvenga ci vorrebbero le cento pagine del racconto di Andreieff. Ma alcuni frammenti basteranno a suggerire una vaga idea della maniera di questo prosatore. L'eccidio è dunque compiuto da quindici giorni e il governatore non può dimenticarlo. Se un leggero profumo gli saliva al naso,

“ subito pensava al suo fazzoletto, anch'esso profumato, col quale aveva dato il segnale del fuoco. Nei primi tempi questi fili di connessione erano ancora logici e comprensibili, e perciò, sebbene noiosi, non inquietanti; ma poi si accorse che all'improvviso. fuori di tempo e perciò in modo singolarmente doloroso, tutti gli rammentavano quel fatto, come un colpo che venisse assestato di sorpresa da una mano invisibile „. Il giorno dopo l'eccidio egli era andato a vedere i morti. “ Non c'era naturalmente nessun obbligo ad accorrere, ma, come uno che abbia sparato per isbaglio, sentì anche lui il bisogno d'andare a riprendere le palle e toccarle colle mani, *e gli parve come se coll'andare dai morti le cose potessero prendere una piega migliore* „. I quarantasette cadaveri erano disposti in ordine, come se volessero rendere omaggio a Sua Eccellenza. “ Sola una delle vittime, nel morire, s'era coperta la faccia con la mano, quasi volesse schermirsi da una luce troppo viva. Il vicecommissario guardava con una certa irritazione questo morto, che disturbava la regolarità degli altri „.

Rapidamente l'immagine dell'eccidio diviene fissa. Fissa, nel senso proprio della parola, cioè incapace di movimento. Non si muove verso l'oblio, né verso il rimorso, né verso una crisi. Alla fine del racconto il governatore non appare già come un assassinato, ma come un suicida. È come se egli *aspirasse* verso di sé la vendetta, come s'egli a poco a poco andasse suscitando in sé medesimo una forza magnetica che crea l'ambiente ed attrae gli omicidi. Dapprima è la famiglia che lo considera quasi lontano, perduto, fatto simile a un fantasma. La moglie “ ogni mattina toccava con le labbra la sua fronte per vedere se fosse calda, come se fosse stato un bambino, e gli

uccisi fossero state frutta acerbe, delle quali avesse fatto una indigestione „. Poi sono i più vicini, gl'impiegati, gli ufficiali del seguito. Un d'essi provvede a restaurare il palazzo, con la segreta coscienza di restaurarlo per il nuovo governatore.

Ora nella città si parla apertamente della prossima morte del governatore. I più arditi prima, i più prudenti dopo, ne parlavano come d'una cosa irrevocabilmente e irreparabilmente decisa da gran tempo. Le opinioni erano discordi, però anche le discussioni più accanite non erano ardenti: quasi che si discorresse, non d'un fatto da compiersi, ma d'un fatto già compiuto. All'osteria gli operai dicevano: lo uccideranno fra una settimana. Arrestati, non sapevano dir nulla: erano ubbriachi, erano pazzi. A poco a poco i discorsi, per la stessa loro sterilità, cessarono; ma non cessò il sentimento della condanna nell'animo delle donne operaie curve davanti al " focolare maledetto, mai sazio, sempre colle fauci aperte „. Pensando al governatore, esse hanno il sentimento che avrebbe la scure nella mano del carnefice, se potesse sentire sé stessa: fredda, tagliente, fulgida e tranquilla. Una donna, che nell'eccidio aveva perduto un figlio, dopo molti giorni all'improvviso impazzì. Allora il quartiere operaio " si trasformò in un mostruoso urlo femminile e per un certo tempo fu impossibile riconoscere chi fosse pazzo e chi no „.

Così i fili del destino s'intrecciano. " Vivo ancora per sé, il governatore era già morto per gli altri e questi lo trascuravano già come un morto, sentendo intorno a lui il freddo e il vuoto, senza capirne il perché. *L'idea di giorno in giorno andava uccidendo l'uomo* „. Giungono al governatore ogni giorno lettere anonime di minaccia e di oltraggio. Molte gli

urlano in faccia: *massacratore di bambini!* Anche prima ne riceveva di queste lettere infami, ma non le leggeva quasi mai. Ora invece " quelle lettere gli erano necessarie, gli si imponevano, come lo stesso pensiero incancellabile dell'avvenimento e della sua imminente morte „. E le ordinava numericamente. Un giorno la serie delle missive di minaccia e d'avvertimento s'interruppe. Altri giorni passarono, di solitudine, di silenzio. Tutte le mattine egli passeggiava un paio d'ore. Disperato per quella ostinazione nell'esporsi a un rischio anche troppo preveduto, il capo della Polizia finì per lavarsene le mani. I poliziotti che lo pedinavano cominciarono a distrarsi. " Che splendesse lo sbiadito sole d'autunno o cadesse una pioggerella gelata e noiosa, egli si mostrava sempre per le vie, grandioso e triste spettro, simile ad un morto, che con incesso solenne cerchi la tomba „. E così durò fino a quella mattina, in cui due sconosciuti lo fermarono per presentargli una supplica e freddarlo con tre rivoltellate.

Il meraviglioso di questo racconto è in quel procedimento all'inverso. Un romanziere occidentale ci avrebbe narrato come nei due rivoluzionari si fosse formato il proposito di uccidere il governatore, e come, vincendo le resistenze e gli ostacoli, fossero riusciti a perpetrare il misfatto. Andreieff ci racconta il contrario. Il racconto non procede dall'esterno verso l'interno, ma dall'anima verso il fatto. Messo il centro dell'azione nella coscienza del governatore, il governatore diviene onnipotente. Il mondo è popolato di fantasmi, che, creati da lui, agiscono poi sopra di lui.

Pare quasi che egli stesso scriva le lettere anonime per leggerle il giorno dopo, che egli stesso susciti i vendicatori e carichi le rivoltelle. I due uccisori non hanno realtà; sono come i mostri che la fantasia primitiva suscita per compiere un delitto o un castigo e per riprecipitarli subito dopo nel vuoto. Compiuto il fatto, quei due meccanismi umani si dileguano: diremmo quasi che si trasfondono integralmente nell'ultima immagine che la pupilla del governatore ha percepita e che con lui scendono sotto terra.

È il punto estremo cui possa giungere nell'arte il soggettivismo. L'analisi riacquista in Andreieff il suo significato primitivo di scomposizione, di dissoluzione. L'anima dei personaggi mostra, come una borsa flaccida rivoltata, la fodera; e i tessuti psichici, messi in contatto della luce, si sfanno in miriadi di atomi vibranti. Il governatore esce a passeggio. " Lo avvolse subito la freschezza dell'autunno e il tepore del sole, *come se entrambe queste cose esistessero separatamente e si potessero sentire or l'una or l'altra distintamente* ". Questo processo di divisionismo è caratteristico per l'arte di Andreieff. La quale arte pare non abbia un cervello, ma innumerevoli gangli nervosi, indipendenti l'uno dall'altro e vibranti ciascuno per conto suo. V'è qualche cosa di serpentino, di avvolgente, di soffocante. L'artista guarda con occhi sbarrati i particolari più insignificanti, e li gonfia fino a che assumano le proporzioni delle immagini suscitate da un incubo. Inquieta la fantasia del lettore con una intensità febbricitante, e non abbandona la sua materia fino a che non l'abbia minutissimamente sgretolata. Passioni, sentimenti, azioni vengono disfatte nei loro elementi primordiali, e la luce dell'analisi riporta le cose nell'informità del caos.

Tutti gli scrittori russi han qualcosa di simile. Ma nessuno era arrivato a questa stupenda e morbosa finezza. Gogol, Dostoievski, Tolstoi avevano un contenuto e una fede. Gorki s'è sforzato ed ha finto di averne. Andreieff invece è un puro artista. In fondo in fondo egli è uno scettico, indifferente alla rivoluzione e alla reazione, ai vincitori e ai vinti. Così fu — così sarà. L'esperienza della rivoluzione russa deve aver fatto di lui un assoluto nichilista; un uomo che non crede nel futuro. La tradizione letteraria del suo paese lo costringe a simpatie rivoluzionarie, ma sono simpatie esteriori, che nel miglior dei casi generano un bello slancio di retorica. Perciò in lui il problema della tecnica è divenuto assorbente, e il suo racconto, salvo qualche superficiale illusione, non ha altro fine che quello di una cosciente e minuziosa perfezione artistica. C'è anche un decadentismo russo, con le sue ansietà formali e coi suoi capolavori malati; e non bisogna dimenticare che, se Andreieff ha studiato Tolstoi, ha letto anche Maeterlinck. Di questo decadentismo russo mi pare che il *Governatore* sia un frutto di singolare significato e di grandissimo pregio.

Bjoernson

I.

Bjoernstjerne Bjoernson è morto quasi ottuagenario. Molti in Italia lo conobbero di persona, e ne ricordano l'aspetto. Ebbe anch'egli la figura convenzionale dei grandi vegliardi che ci lasciò in eredità il secolo XIX: fronte chilometrica, sopracciglia corrugate, occhio tempestoso, criniera leonina. Come Victor Hugo, come Ibsen, come Tolstoi. Per i nostri prossimi antenati non era nemmen concepibile che un grand'uomo fosse d'aspetto calmo e sorridente ed avesse capelli ben lisciati e guance rosee. Le Muse repubblicane espellerebbero Raffaello come un damerino e vedrebbero in Mozart un bambino tardivo. Bjoernson, come tutti i poeti-profeti del suo secolo, fu demagogo per istinto. Come gli artisti monarchici del secolo di Racine facevano accuratamente la lor toeletta per essere ammessi a corte, così Bjoernson e i suoi contemporanei si truccarono acconciamente per imporsi alle folle e signoreggiarle. Ed apparvero alla piazza in veste di tribuni e con un cipiglio da domatori di belve. La loro ma-

schera faciale fu solcata indelebilmente dalle tracce dell'epoca.

Pure chi vide più da vicino e conobbe più a lungo Bjoernstjerne Bjoernson s'abituò alla facile impresa di strappargli mentalmente la maschera titanica, di pelargli la ventosa criniera, per scorgere ed amare sotto a quelle teatrali appariscenze il volto ed il cuore di un bello e delicato fanciullo. Guardato così vi faceva sorridere di simpatia e di piacere. Dimenticavate le rughe solenni e le mosse imperiose da Giove tonante per non veder altro che il naso finemente segnato, le narici palpitanti di candida e leggiadra sensualità, le labbra eguali e gli occhi indicibilmente azzurri come quelli delle fanciulle ibseniane migranti di fiordo in fiordo, di villaggio in villaggio, verso la casa promessa, ove entreranno con un mazzo di fiori rupestri tra le mani e con una libera parola d'amore nel cuore. In verità potevamo anche figurarci Bjoernson con la cipria sulle guance paffute e con la parrucca sulla fronte blanda, come un bel vecchietto dell'*ancien régime*, che in sua giovinezza avesse cantato le canzonette di Cherubino. Ma i suoi compatriotti lo definirono il Victor Hugo della Norvegia; e nulla gli fu più caro di questa fama, e per nulla si diè tanto da fare come per conservare ed accrescere questa sua reputazione di protettore degli oppressi, di flagello dei tiranni, di redentore del mondo.

Nacque nell'ultima Tule, nella parrocchia di Kvikne, dove suo padre era pastore. Questo misero villaggio, narrò Mario Borsa, chiude la grande valle di Oesterdalen, sullo spartiacque fra il settentrione e il mezzogiorno della Novergia. Anche oggi è presso che inaccessibile; nel 1832, quando Bjoernson vi nacque, la sua tenebrosa solitudine incuteva terrore ed inspi-

rava violenza ai selvatici abitanti. Il predecessore del pastore Bjoernson era sempre andato alla chiesa armato di pistole; un altro — di ritorno dal servizio — aveva trovato il giardino devastato e la moglie atterrita per le scorrerie dei paesani. Colto da spavento se ne fuggì, abbandonando a Satana l'indomabile gregge. Generato e cresciuto in quelle favolose lontananze, Bjoernson avrebbe potuto sviluppare un temperamento di formidabile originalità. Ma il suo istinto sociale e politico lo costrinse a lunghi viaggi e liquefece il nativo macigno nel crogiuolo di una compiuta educazione occidentale. Studiò a Cristiania, ad Upsala, a Copenaghen, si nutrì di letteratura e di pensiero francesi, ed entrò in giornalismo con un programma che di nordico non aveva se non la lingua in cui era svolto e predicato.

La sua prima giovinezza fu affascinata dalla campagna di Victor Hugo contro Napoleone III e il delitto del 2 dicembre; la sua anima fu squassata fino alle radici dalla lettura dei " Miserabili ". Che si poteva fare di simile nella tranquilla e povera sì ma benigna e pacifica e parca Scandinavia? Bjoernson inventò o, non foss'altro, esasperò il norvegianismo, combatté con grandiosi atteggiamenti oratorii per la separazione della Norvegia dalla Svezia, perorò per la repubblica di tipo francese contro la placida e patriarcale monarchia dei Bernadotte. Cupido della sua fama letteraria, non spinse il suo nazionalismo fino ad abbandonare la lingua scritta del suo paese identica alla danese per sostituirle il dialetto popolare della Norvegia. Ma scrisse un mediocre dramma, " il Re ", che si può riassumere in una bizzarra tesi, secondo la quale la peggiore repubblica è preferibile alla migliore monarchia; si atteggiò a presidente *in*

partibus della repubblica norvegese; polemizzò aspramente a dritto e a torto con l'innocente ed innocuo re Oscar; lo assalì violentemente allo Storthing, e, quando, nel 1882, il re di Svezia e Norvegia si permise di giudicare senza troppo entusiasmo un libro del suddito impaziente, Bjoernson si concesse il lusso di un bel gesto da Sacripante, sfidando a duello il suo legittimo sovrano. I separatisti norvegesi pendevano dalle sue labbra; adottarono per canto nazionale un suo inno: " Sì, noi amiamo questa terra ", e portarono infine a compimento il suo sogno. Non tutto però; accettarono il primo domma della nuova fede: la Norvegia dei norvegesi; e respinsero rispettosamente il secondo: la Norvegia repubblicana. Così Bjoernson non è morto presidente, ed il re Haakon ha partecipato ai suoi funerali.

Ma, privato del potere temporale, ritenne il potere spirituale di pontefice massimo della Giustizia, della Pace e della Libertà. Intervenne come arbitro supremo di sua propria elezione in tutte le questioni nazionali e civili che si combattessero nell'orbe terracqueo; inondò della sua sciatta prosa umanitaria e pacifista i giornali dei due mondi; dette il *la* a quel famoso *Courrier Européen* che parve una prematura gazzetta ufficiale degli Stati Uniti d'Europa. Difese platonicamente la Francia contro l'aggressione germanica nel 1870; fu causidico dei Polacchi contro i Prussiani, dei Magiari contro i Tedeschi, dei Croati contro i Magiari; propose un blocco degli Stati minori per aiutare lo Csar nell'instaurazione della Pace universale; pesò in una infallibile bilancia le colpe degli uomini e i diritti delle genti. Appludì clamorosamente alla campagna dreyfusarda di Emilio Zola, e strombettò la innocenza e la purità di Linda Murri.

Preso un dirizzone, non si lasciava sviare né da una valanga di fatti, né da un subisso di ragionamenti. Era testardo come un fanciullo ed ostinato come un sordo. Concedeva ospitalità ed interviste al primo venuto, ma prestava ascolto a quelli che strillavano più alto. A Parigi e a Roma, in Norvegia e in Germania, si lasciò circuire dalle camarille politiche più audaci, e mise ciecamente la sua penna e la sua autorità al servizio di cause ottime e di cause pessime, svolgendo un pensiero da presidente di comizio in una lingua che pareva tradotta dall'esperanto.

Di questa tumultuosa operosità restano poche e non considerevoli tracce. Figlio di un pastore protestante, Bjoernson praticò troppo clamorosamente l'imitazione di Cristo; accolita delle democrazie occidentali, non riuscì che alla parodia di Victor Hugo. Le grandi passioni politiche non fioriscono che dalle patrie sovraccariche di storia, e l'apostolato non è, checché possa sembrare di primo acchito, la professione degli ingenui. Ma Bjoernson era un ingenuo, un puerile ottimista, un fanciullo ignaro delle realtà effettuali, e, quand'egli interloquiva in questioni di storia e di politica, si sentiva ai primi accenti l'uomo primitivo che in quel medesimo istante approdava dai reami lattiginosi dell'utopia. Il suo tribunato perenne gli valse la grande notorietà fuori di patria; ma fu anche cagione che gli uomini ignari di letteratura ed esperti di questioni vive lo tenessero in conto di un chiacchierone vanesio e di un intrigante *honoris causa*.

II.

Per la medesima fanciullesca ambizione che lo spinse ad assumere l'aspetto di un Victor Hugo del Nord, Bjoernstjerne Bjoernson doveva atteggiarsi ad emulo di Enrico Ibsen. Favorito dalla crassa ignoranza, con cui tutta l'Europa, la Germania esclusa, parla di poesia scandinava, questo fantasma di rivalità prese la consistenza di una realtà viva e tangibile, e il nome di Bjoernson risonò dovunque accoppiato al nome di Ibsen in uno di quei frequenti binomii di gloria, nei quali la seconda fama vive parassitariamente alle spese della prima. I drammi e i poemi drammatici di Bjoernson furono tradotti in tutte le lingue e rappresentati su tutte le scene. Maurice Bigeon dichiarava *Leonarda* " le drame le plus éclatant, le plus largemente humain de tout le théâtre scandinave ", Ernest Tissot paragonava il *Fallimento* all'*Avaro* di Molière e si scagliava acerbamente contro l'inesorabile Francisque Sarcey, che di letterature nordiche non capiva e non voleva capir nulla; Hugues Le Roux pretendeva che *Amore e Geografia* fosse una commedia deliziosa di gaiezza e d'ironia leggera, ed Ugo Oietti, allora giovanissimo, traduceva con entusiastico fervore *Oltre il potere nostro.* Ma i pubblici europei, che, recalcitranti dapprincipio, soggiacquero infine, vinti dalla prodigiosa grandezza di Ibsen, eliminarono rapidamente dai cartelloni i drammi di Bjoernson.

Questo pugnace emulo di Ibsen non era in fin dei conti che un gramo imitatore di Ibsen. In *Oltre il potere nostro* dice Clara Sang, parlando dei norve-

gesi: " tutti quelli che crescono sotto il sole di mezzanotte son così. Si è così agitati dalla veglia ". E, parlando della Norvegia: " qui c'è qualche cosa nella natura che eccita l'Insolito anche negli uomini. Qui la natura stessa è fuori dei limiti ordinari ". Nel romanzo, che fu tradotto in francese sotto il titolo: *Le Chemin du Bonheur*, si leggono periodi come questi: " Ciò che contribuisce a rendere grande e nobile il carattere degli uomini nati nell'Occidente della Norvegia, è la necessità che li costringe a far forza contro la natura, a lottare contro l'ambiente, se non vogliono soccombere. Perciò gli uomini dell'Occidente sono i più alacri ed i più ingegnosi di tutta la Scandinavia ". Si sente il norvegese, che conosce direttamente la Norvegia, ma più ancora si sente il cosmopolita di origine norvegese, che ha letto la novella di Edgardo Poë sul Maelstroem, ed ha assistito con attenzione e con stupore alle polemiche europee sui personaggi di Ibsen. L'originalità nordica è ormai un'originalità di rimbalzo; il norvegianismo primitivo cede alle lusinghe della moda: quel che in Ibsen è impeto ed istinto, diventa in Bjoernson volontà premeditata e cosciente.

Facendo il critico di sé medesimo senza peccare di eccessiva modestia, Bjoernson si paragonava ad Ibsen, dicendo che il suo rivale era un pessimista ed egli un ottimista. Nulla di più superficiale. Ibsen, come tutti i grandi poeti, che, alieni dalla lirica, scatenarono nel dramma e nel romanzo le forze avverse tra le quali si dibatte l'umanità, fu di là dal pessimismo e dall'ottimismo, non trasse conclusioni, ed assisté con crucciosa indifferenza all'urto fatale dei sentimenti e dei fatti, che si accavallano nel tempestoso oceano della vita. Bjoernson ebbe sempre una lezioncina morale e consolante da impartire alla fine del racconto,

come la buona maestrina ha una chicca in serbo per lo scolaro diligente. Niente di male in questo, poiché anche l'apologo, quando è bello, è un bel genere di arte. Il male è che Bjoernson volle ad ogni costo invadere il bosco del suo rivale e seminare il prezzemolo nel querceto. Ibsen tempestò tutta la vita sui problemi della fede religiosa, dell'infelicità coniugale, della libertà spirituale della donna. Bjoernson si trastullò intorno a queste medesime cose, con l'animo di un bamberottolo, che, saltellando intorno alla clava d'Ercole, si credesse capace anche lui di far la caccia ai mostri ed ai giganti.

Nello *Chemin du Bonheur* il pastore Ole Tuft ripensa, dopo una terribile crisi morale, alla sua candida infanzia di credente. " Egli aveva un giorno deciso di farsi missionario; ma solo da oggi cominciava la sua vera opera di apostolo, di apostolo della vita. Esporre in materia religiosa la sovranità delle leggi dell'evoluzione, non era questo un còmpito degno di un missionario? „. Chi sa? bisognerebbe prima sapere in che mai consista precisamente il còmpito di " esporre in materia religiosa la sovranità delle leggi di evoluzione „. Ma Ole Tuft non ne sa nulla, simile in questo a Bjoernson che, pur rimanendo pastore protestante di temperamento e di istinto, come suo padre, non ebbe né una fede positiva nel cuore, né una convinzione precisa nel cervello. Tutta la sua opera somiglia ad un altare senza prete, ad una chiesa senza Dio. E ciò non pertanto egli costruì drammi e romanzi, con la persuasione che dall'ultima pagina dovesse sprigionarsi un fascio di luce sufficiente a rischiarare le tenebre del mondo.

Vittima di Victor Hugo e del giacobinismo letterario nella sua azione politica, fu vittima di Zola e dei

naturalisti francesi in gran parte nella sua opera letteraria. Ma, per predicare il vangelo evoluzionista, gli mancava perfino la cultura scientifica. Anche gli Scandinavi si divertivano a quelle orge di termini antropologici, nevropatici ed occultistici che egli andava ragranellando nei vocabolarî di medicina popolare. Sosteneva, come tanti artisti-pensatori del suo tempo, che la fede dovesse recedere di fronte al radioso progredire della scienza, che il miracolo, esulato dalle chiese, dovesse trasferirsi nei sanatori, che la volontà del bene dovesse sostituirsi ai precetti di moralità. E voleva alla civiltà scientifica e miscredente inspirare un religioso entusiasmo di sacrificio e di bontà. Ma la virtù era per lui tutt'uno con la felicità. Il suo motto era un tantino diverso dall'indulgente motto shakespeariano: tutto è bene quel che a ben riesce. Per lui era tutto bene, anche quel che riesce a male, e il suo ottimismo era degno del dottor Pangloss.

Oltre il potere nostro mostra che anche in un mondo senza fede può attecchire il miracolo; *Amore e Geografia* dimostra che anche in una famiglia rovinata dall'incuria del marito, dalla ribellione della moglie e dagli amoretti della figlia, basta un attimo di pentimento e di cordialità a rimettere ogni cosa a posto; *Leonarda* insegna che alla fin fine anche un vescovo deve riconoscere l'eroismo delle donne libere. È vero che nello *Chemin du Bonheur* il puritanismo e, più che il puritanismo, l'invidia del pastore Ole Tuft ha fatto morire di tubercolosi e di vergogna la dolcissima Ragni, colpevole di aver divorziato da un marito cieco e paralitico. È vero che Bjoernson, descrivendo l'agonia della vittima ed il cupo dolore del secondo marito, ha scritto alcune pagine d'intensa bellezza. Ma non ha dimenticato di sciupare ogni

cosa, concludendo il romanzo con una assurda riconciliazione tra il vedovo e il pastore e con una miserevole discussione religiosa, nella quale l'ultima parola resta al sacerdote: " Non importano i dommi: „ esclamò vivamente Ole Tuft " là dove vanno gli uomini probi e buoni, ivi è la via di Dio, ivi è anche la via della felicità „. E con la gretta parola felicità si chiude un libro cupo di amputazioni, di microbi e di seppellimenti, irto di sventure di fronte alle quali si arretrano in silenzio la scienza e la fede, smettendo una contesa che a tutti, fuorché ai fanatici, sembra, in cospetto delle bare, invereconda.

Il contenuto morale veniva dalle degeneri letterature occidentali; l'afflato poetico emanava da Ibsen. Incapace di pensare per conto suo Bjoernson ripeteva meccanicamente le formule di una filosofia da trivio; incapace di costruire il suo mondo tragico, annaspava disordinatamente dietro ai fantasmi del suo formidabile rivale. Non v'è quasi un suo aforisma pratico che prima o dopo di lui non abbia scritto Emilio Zola, non v'è quasi un suo romanzo o un suo dramma che non ricordi le opere nelle quali Ibsen sceneggiò simili conflitti. Se Bjoernson contrappone la disciplina clericale alla moderna libertà o si tormenta pensando al tenebroso crepuscolo della fede, la nostra memoria ricorre inevitabilmente a Rosmersholm e a Brand; se scatena la donna moderna contro l'istituto della famiglia di diritto divino palpita davanti a noi il ricordo di Nora e di Hedda Gabler. Perfino certi atteggiamenti scenici e certe figure drammaticamente episodiche, ma intonate alla solennità del simbolo, com'è la nonna in *Leonarda*, rivelano l'incubo ibseniano nel presunto rivale. Pallido come un spettro, Ibsen è l'ospite non desiderato ma immancabile della mensa poetica di

Bjoernson. Tutta l'opera di Bjoernson lo ripete e lo contraffà, come un flauto pastorale può ripetere e contraffare il titanico richiamo del corno di Roncisvalle.

III.

Non ho detto a caso flauto pastorale.

Se Bjoernson vittorughiano è variamente giudicato secondo le passioni di parte, se Bjoernson ibseniano è, nei paesi nordici, molto mediocremente stimato, se i poemi eroico-mitologici, nei quali Bjoernson ricantò le leggende di Sifrido e le saghe di Islanda, non valsero ad oscurare la gloria del suo precursore svedese Isaia Tegner, v'è però una parte dell'opera di Bjoernson davanti alla quale anche Aristarco redivivo lascerebbe la frusta per il turibolo. Bjoernson lirico è celeberrimo in patria, ma disgraziatamente quasi inaccessibile a noi stranieri. Bjoernson novelliere rusticano scrisse alcuni piccoli libri di prodigiosa bellezza.

Pensate a un Teocrito, a un Battista Guarino, a un Bernardin de Saint-Pierre norvegese. Sono paragoni impossibili: ma dànno una lontana idea di quel che siano i *piccoli racconti*, *Synnoeve Solbakken*, *Arne* e le altre poche cose di questa medesima famiglia. Qui sono presso che dimenticati Lutero e Darwin, Victor Hugo e Zola, il re Bernadotte ed Enrico Ibsen; Bjoernson non è più il poeta-profeta del secolo XIX; non ha criniere né rughe, né cappelli ad ampie falde. Viaggia, il corpo freddolosamente involto in rozze pelli, gli occhi chiari sgranati per meraviglia e per paura, per amore e per terrore, lungo le foreste nere e le pallide praterie dell'ultimo settentrione. Non vi sono leggi da riformare, monarchi da deporre,

crisi da risolvere. Il poeta è fuori dei tempi, i suoi personaggi sono materia elementare di umanità. V'è una chiesuola di larice rossigno, qualche casipola umiliata sotto l'inevitabile peso della prossima neve, un urlo di vento nella foresta, un fiato di salsedine dall'invisibile e gelido mare, un raggio candido di sole sui gracili fiori del prato laggiù dove la valle schiude le sue braccia di macigno ad invocare la luce dal pallido cielo. In questa religiosa desolazione vivono, sparpagliate e remote, tre, cinque, sei famiglie: pregano Iddio cantando, leggono la Bibbia, falciano il fieno odoroso, conducono le bestie taciturne alla pastura. Solo la domenica s'incontrano, alla parrocchia. Odono la predica e il salmo, si scambiano le grame notizie della settimana, poi si salutano con una formula misteriosa: " grazie per l'ultima volta ". Ma i giovanotti dagli occhi azzurri guardano durante il servizio divino con placido e paziente amore le bianche fanciulle dalla chioma cenerognola, e talvolta i vicini invitano i vicini a una serata di brindisi e di canti. Bevono i giovani forti, intonano in coro canzoni di navigazione e di preda, poi s'accendono d'ire manesche. Volano gli insulti e le bestemmie fra le donne urlanti di spavento; scorre il sangue. Ma non intervengono i birri, né i giudici pronunciano sentenze. Chi fu ferito muore o guarisce; chi ha l'animo pronto alla vendetta prepara l'agguato; chi ha cuore disposto al perdono incontrerà un'altra volta davanti al presbiterio l'offensore che per poco non fu assassino e gli dirà con voce tremante per l'ira a mala pena repressa: "Grazie per l'ultima volta ".

Tale è lo scenario di *Synnoeve Solbakken*, e tale è press'a poco lo scenario di tutte le novelle rusticane di Bjoernson. Ma *Synnoeve Solbakken* è la più per-

fetta; perla artistica di così pacato e discreto splendore, che solo un lettore espertissimo, chiuso l'esiguo volume, si accorge d'essere commosso per la bellezza estetica del libro e non per i lieti e tristi casi di Thorbjoern e di Synnoeve. Raccontarli? è impossibile stringere il romanzetto in pochi periodi, senza spezzarlo facendo violenza alla sua cristallina fragilità. Anche *Synnoeve Solbakken*, come tante altre fra le belle e le brutte cose di Bjoernson, si potrebbe intitolare i Promessi Sposi. Nella compagnia dei grandi scrittori scandinavi egli è l'amoroso. I suoi protagonisti hanno l'aggraziata sensualità dei pastori arcadi, ma senza lascivia e senza sospirosa letteratura; hanno la pertinacia degli eroi medioevali che viaggiavano il mondo e conquistavano i popoli infedeli per impalmare la bella promessa; hanno l'ignara modestia delle anime pie che, dove attizzano la fiamma del loro focolare, alzano senza saperlo un piccolo tempio al buon Dio. E la loro storia è la storia di tutti gli innamorati del buon tempo antico. I parenti dell'uno o dell'altra si oppongono alle giuste nozze: le stramberie e gli eccessivi bollori del promesso sposo tengono in diffidenza i futuri suoceri, opprimono di angosce segrete la casta e timorosa amante. La bella Synnoeve appartiene ad una famiglia che in religione non transige; il prode Thorbjoern è un po' troppo prode per i gusti della gente timorata di Dio; trascura un tantino la chiesa, e si esercita un po' troppo volentieri in imprese manesche. Cose da poco, fino ad un brutto giorno. Nel qual brutto giorno, malgrado tante promesse di ravvedimento giurate a Synnoeve, Thorbjoern non sa resistere ad una sfacciata provocazione, ed atterra, dando bella prova di sé, l'erculeo offensore. Ma costui, anima di schiavo, rigurgitante

di satanica malvagità, si vendica, trafiggendo Thorbjoern con una coltellata proditoria, e Thorbjoern resta giorni e settimane fra la vita e la morte, esausto di forze e tormentato da rimorsi che lo inducono a sciogliere Synnoeve dalla parola data. Chi non ripensa davvero ai *Promessi Sposi?* In tono minore, s'intende.

L'idillio sta per diventare tragedia; ma non diventa, state certi. E Thorbjoern guarisce, e Synnoeve riceve da lui l'anello, e l'ultima pagina si chiude con un sorriso lacrimoso, con una lacrimuccia sorridente, come una dolce pastorale svaporante nell'aria con l'ultimo fiato dell'oboe. Cose di questa bellezza si trovano anche nei *piccoli racconti*; pagine meravigliose, odoranti di fieno reciso e di alpestre libertà, si leggono in *Arne* e nella *Marcia Nuziale*. Questo è il vero Bjoernson, che persiste malamente conculcato e deturpato nei romanzi sociali e nei drammi ibseniani. Come, strappata mentalmente la maschera al vittorughiano poeta-profeta, si scorgevano i tratti di un bello e delicato fanciullo: così, leggendo fra le righe i suoi romanzi farraginosi e i suoi drammi sconnessi, si scopre infinite volte la favola eterna della gioventù che corre, saltando i duri ostacoli sociali, verso il perfetto amore, e, raggiuntolo quando più sembrava ardua la vittoria, vi si bea per tutta quanta la vita. Questa fu l'unica sincera ispirazione artistica di Bjoernson: il puro amore di due cuori giovani tra la foresta, il prato e il grande Atlantico sonante. E, quando ancora le ambizioni politiche e cosmopolitiche non lo avevano corrotto, seppe narrar gli amori rusticani come un discepolo di Omero, e seppe dipingere la sua Norvegia con la mano ferma e coi colori radiosi di un primitivo candido e profondo.

Ma *Synnoeve Solbakken* fu scritta nel 1857, quando

Bjoernson aveva venticinque anni. Leggete *Mary*, che venne molti anni più tardi. Vi si raccontano press'a poco le stesse cose: l'amore di una fanciulla delicata per un giovine troppo rude e violento e le loro nozze dopo mille dolorose traversie. Se non che la scena è a Parigi, in America, a Stoccolma; i protagonisti sono milionarii e borghesi, Mary è già affetta di nevrosi femminista e di petulanza ibseniana, diviene l'amante di un triste avventuriero, medita un melodrammatico suicidio. Il racconto procede torbido e gonfio. Chi vi riconoscerebbe la mano di colui che con segno fermo e leggero delineò l'idillio elegiaco di *Synnoeve Solbakken*? Quale precipitosa decadenza! La Norvegia aveva messo al mondo un altro grande artista: l'Europa e le mode europee glielo soffocarono quasi in fasce. Poteva egli diffondere dalla sua patria nel mondo una nuova messe di bellezza: e si contentò d'importare nella sua patria dal mondo uno *stock* di menzogne putrefatte e di atteggiamenti retorici. Poteva essere Bjoernson, e volle essere Hugo, Zola ed Ibsen: Ibsen ad uso dei parigini. Così la critica è costretta alla bizzarra necessità di salire a ritroso fino all'anno 1857 per cercare il capolavoro di uno scrittore morto nel 1910.

Ma che importa tutto ciò, se il lungo viaggio non fu invano? Se il capolavoro alla fin fine si trova, ed è *Synnoere Solbakken*? Un piccolo ed unico libro; ma chi ha scritto i suoi *Promessi Sposi* può tranquillamente riposare fino alla morte, come Alessandro Manzoni, o sperperare pazzamente tutta la sua lunga vita, come Bjoernstjerne Bjoernson.

...—•—...

Pierre Loti

" Le Château de la belle-au-bois-dormant ...

Quest'ultimo volume: *Il castello della bella addormentata nel bosco* non aggiungerà molto alla fama di cui Pierre Loti gode nel suo paese e nel nostro: fama di esploratore sentimentale delle terre lontane, di languido cristiano errante, di ben profumato pilota a bordo di un vascello fantasma ove le panche sono imbottite di velluto cremisi e la stiva è carica di *champagne*. Questa, a dir vero, e mi correggo subito, è la fama di cui Pierre Loti dovrebbe godere: la fama di cui gode è ben più alta. Un pubblico internazionale, guidato da un coro di belle e sospirose signore, gli ha decretato gli allori che competono allo scrittore di razza; il pubblico francese gli ha fatto largo perch'egli, con una mossa non priva di grazia signorile, si lasciasse insignire delle palme accademiche. Lo scrittore di razza non c'era e non c'è; ma vibravano ancora in lui gli ultimi echi della nostalgica malinconia di Chateaubriand. Quella morbida cupidigia di " sensazioni „ ignote; quell'incessante fantasticare di foreste vergini, di spiagge deserte, di

oceani in bonaccia; quell'ingenuo desiderio (solo agli ingenui poteva sembrare complicato e magari perverso) di cogliere un'originaria voluttà dalle labbra delle donne di colore: tutto quel caleidoscopio, donde con lo scintillio iridato del " colore locale „ parve emanasse non so quale impalpabile narcotico a consolare le veglie stanche dei romantici francesi, passò in eredità, senza beneficio d'inventario, a questo leggiadro ed elegiaco ufficiale di marina. Come ci tiene a farci sapere e risapere che i suoi antenati furono protestanti, quasi che la differenza di fede bastasse a distinguerlo dal cattolicissimo Chateaubriand e ad investir la sua opera di un'indubitabile luce di originalità!

Ma, chiunque siano stati i suoi progenitori secondo la carne, Pierre Loti è forse pronipote, secondo lo spirito, di Bernardin de Saint-Pierre, è certo nipote del visconte di Chateaubriand. Il quale, sebbene avesse visitato ben pochi dei paesi che con così abbondevole tavolozza dipinse, poté scrivere quelle pagine calde, carnose, opulente di *Atala*, che lasciarono un solco di voluttà febbricitante nell'anima del secolo XIX. V'è forse un solo capitolo che possa reggere a quel paragone anche nei migliori libri di Loti, anche in *Madame Chrysanthème* o nel *Pêcheurs d'Islande* o nel *Roman d'un Spahi*? Non uno: e tuttavia, oltre i progenitori protestanti, Pierre Loti può vantare una sua superiorità ai danni di Chateaubriand. Egli ha realmente visitato tutti i paesi che ha descritti; ha contemplato i tramonti oceanici dal cassero della nave di guerra; ha intessuto l'idillio esotico sotto le fronde del sicomoro. È una superiorità individuale che non ha nulla da vedere con le qualità dello scrittore; ma le donne eleganti e gli uomini di temperamento fem-

mineo (e son queste le donne e gli uomini che han fatto la strepitosa fortuna di Pierre Loti) cercano di là dall'opera la persona dell'autore. Ora tutti i libri di Loti sembrano scritti ed impressi sopra una carta filigranata, che, vista contro luce, rivela le fattezze di un bell'ufficiale di marina, con le guance perfettamente rase su cui deposero una patina di vigoria i soli tropicali e la salsedine marina, con la bocca forte perché usa al comando e pur dolce di perenni rimpianti, con gli occhi esercitati a scrutar lontano negli orizzonti eppur tenaci nel carezzare le immagini della terra che svanisce. Un uomo cosiffatto è, meritamente, l'idolo del bel mondo: sa molte cose bizzarre, s'intende di elettrotecnica e di *boston*, ama con delicata passione, racconta con una sobria eloquenza nella quale s'intravvede pur sempre un lembo di mistero. " Tu vuoi ch'io rinnovelli — disperato dolor che il cor mi preme ". Disperato è un po' troppo: ma chi ha lungamente vissuto in paesi remoti e ne racconta le sue esperienze, il reduce narratore, ha un po' sempre l'accento di Enea che descrive l'incendio di Troia, e suscita l'emozione che suscitava il rapsodo errabondo. In qualunque salotto Pierre Loti sarebbe ardentemente pregato di parlare e sarebbe ascoltato con avidità. Egli ha invece preferito di pubblicare i suoi racconti in volume; oltre il successo mondano, traendone la ricchezza e la celebrità. Ricchezza ben guadagnata; celebrità, in parte almeno, non immeritata.

Giacché Pierre Loti non ha soltanto al suo attivo quell'indefinibile fascino che suscita intorno a sé ogni viaggiatore fornito di mediocre eloquenza. Ha qualità di scrittore non volgarissime: una certa scienza di ritmo, una modellatura sobria dell'immagine, un lin-

guaggio povero, ma di decente penuria. Certo, queste qualità ed altre ancora si trovano in migliore evidenza nei vecchi libri di Pierre Loti: quest'ultimo, *le château de la belle-au-bois-dormant*, è interessante solo perché mette in crudele rilievo quelle manchevolezze d'arte e di personalità ch'erano altre volte, non senza sapienza, dissimulate.

Non è un romanzo né un volume di novelle: sono scritterelli d'occasione buttati giù, come venivano, tra il 1899 e il 1910, e messi insieme alla rinfusa. Il " Castello della bella addormentata nel bosco „ è il " castello di La Roche-Courton, sito in Saintonge, a ventidue chilometri da Rochefort, a circa trentacinque da Royan e ad undici dalla stazione più vicina „. Pare un avviso di vendita: e di questo infatti si tratta. La foresta che circonda il castello è meravigliosa, piena di terrore druidico e di shakespeariana soavità; è una fra le pochissime sante foreste superstiti della vecchia Francia. Ma il proprietario è costretto a venderla. E gli aspiranti son numerosi; poiché, diboscando, trarrebbero dalla vendita del legname non meno di duecentomila lire. Sarà permesso tanto scempio? Pierre Loti dirige una specie di circolare ai suoi amici conosciuti e sconosciuti, indica esattamente l'ubicazione del castello, ne descrive, come sa, le stupende visioni, e spera che qualcuno si decida a comperarlo per custodirlo con pietà. Pensate dunque: Pierre Loti ha vissuto in quella foresta dodici anni della sua infanzia e della sua prima giovinezza: tutte le sue rocce lo conoscono e tutte le sue querci centenarie e tutti i suoi muschii. " In seguito — così

prosegue Pierre Loti — io ho percorso tutta la terra, ma il castello chiuso e i suoi querceti profondi perseguitavano sempre la mia immaginazione... : in uno di quei burroni avevo avuto, ai tempi della puerizia, le mie visioni più appassionate di natura e d'esotismo „. Come si fa dunque a non salvare una foresta doppiamente sacra, per le sue querci centenarie e per le memorie del grande artista che vi crebbe? Potrebbe, sì, comperarla, il medesimo Loti, e Loti ci tiene a farvi discretamente capire che non gli mancherebbe il danaro. Ma " ha fissato la sua vita altrove „; il destino l'ha fatto prigione: e, poich'egli non può, poich'egli non vuole, un altro verrà in soccorso degli alberi e delle sante memorie minacciate. " Spesso io ho lanciato un grido d'allarme verso i miei amici sconosciuti perch'essi m'aiutassero a soccorrere qualche miseria umana; e sempre essi hanno ascoltato la mia voce. Questa volta si tratta di soccorrere gli alberi... „, ed anche questa volta la voce di Pierre Loti sarà ascoltata. Che diamine! credo che anche il più umile lettore, al solo pensiero che si voglia violare il sacrario ove dormono le memorie di Pierre Loti, si metterà terrificato le mani ai capelli, vituperando la mala sorte che non gli ha concesso quel paio di miserabili milioni necessarii a riscattare dalle insidie dei diboscatori il castello della bella addormentata.

Questa mal celata vanità, un po' puerile e bonacciona del resto, che rivela la natura ingenuamente snobistica di un uomo cui non riesce assuefarsi alla ricchezza ed alla celebrità, traspare da tutti gli altri scritti del volume. Pierre Loti ricompra una casa che appartenne in altri tempi ad alcune sue vecchie zie. " Oh! come esprimere l'emozione di veder riapparire, sotto nuvole di lutto, quella corte silenziosa degli an-

tenati? ... Gli antenati, le antenate, gli avi: quanto sciupìo ce n'è in venti pagine di prosetta! E con quanto gusto ci fa sapere, Pierre Loti, che suo figlio, bambinetto di dieci anni, ha un domestico per suo uso e consumo! e come è lieto di poter dissipare l'ultimo dubbio che per avventura si fosse indugiato nell'anima del lettore intorno all'autenticità di tante grandezze, citando l'opinione di Alfonso Daudet! Già, poiché non conviene ignorare, come qualmente " il mio caro Alfonso Daudet ... discorrendo un giorno con l'autore delle sue origini e dei suoi antenati gli dicesse queste testuali parole: " Parecchie generazioni, che soffocavano di tranquillità regolare, hanno d'improvviso respirato perdutamente dal tuo petto. Tu ne paghi il fio, Loti, e non è colpa tua ... Così i lettori sanno finalmente, senza alcun dubbio al mondo, che essi, i progenitori del nostro grand'uomo, erano " i saggi ed i calmi ", mentre il destino di Loti " fu di correre a tutti i miraggi, di sacrificare a tutti gli dèi, di traversare tutti i pandemonii e di conoscere tutte le fornaci ". Tutte, capite? non una esclusa. Come potrà un'anima bennata non intenerirsi a così delicate e interessanti sciagure?

Ma Loti ha pure le sue consolazioni, e possiede una piccola casa deliziosa, che si specchia nell'estuario basco. Oh certo; avrebbe potuto costruirsi una villa sontuosa; ma ha preferito una casa di pescatore, ove tenta, per riposarsi, di " vivere la vita dei semplici ". Il che, come il mio lettore m'insegna, costituisce il colmo della raffinatezza. E chi ignora che Pierre Loti è un raffinato? Lo dice egli stesso, rievocando, in un altro scritterello di questo volume, non so quale suo squisito amoretto transoceanico. " Avevo già la coscienza d'essere troppo raffinato per lunga selezione

ereditaria ; e appunto perciò sentivo l'ebrezza di amare quella creatura, così vicina all'umanità primitiva „. Come ogni raffinato ama dunque la vita dei semplici, Pierre Loti, e non disdegna, per esempio, di assistere al passaggio dei sovrani in una strada di Londra. " È anche un modo di far conoscenza con le Maestà, osservarle per la prima volta dal basso, mescolandoci ai più umili, sul loro cammino „. Quanta degnazione in quel dirci e non dirci che il giorno dopo, se lo crederà opportuno, Pierre Loti sarà invitato a un pranzo di corte: in quel farci capire, senza troppo insistere, ch'egli non si mescola ai " più umili „, se non per una graziosa ed eccezionale concessione! Il gran signore resta gran signore, anche quando, per un passeggero capriccio, si traveste da contadino. Ha un bell'abitare una casetta da pescatore, il nostro brillante ufficiale in congedo: quando descrive " il gaio pellegrinaggio di San Marziale „ (così s'intitola un altro scritterello del volume) gli vien fatto di dirci che " i suoi cavalli trottano, malgrado l'erta salita „. Eccolo il gran signore, che vien fuori malgrado la volontaria ed altamente meritoria umiltà! Un principe è principe anche se viaggia in incognito.

Pierre Loti ama gli umili; pratica le cristiane virtù, e, poiché i Vangeli non gl'insegnano la pietà per le bestie, integra le virtù cristiane con le virtù islamitiche e buddistiche apprese nel prossimo Levante e nell'Estremo Oriente, mentre la sua nave si riforniva di carbone. Ma mantiene, in ogni caso, le debite distanze. Tocca a lui, per esempio, l'onorevole incarico di pronunciare un discorso a proposito dei " premii di virtù „; egli pronuncia il suo discorso in cospetto dell'Accademia, e poi lo ripubblica nel volume che

abbiamo sottocchio. È commosso, Pierre Loti, all'esempio di quegli umili eroismi, ma la sua commozione non è senza compostezza. Di tanto in tanto lo scrittore di qualità illeggiadrisce la sua esaltazione moraleggiante con qualche puntarella scherzosa, nella quale traluce la sorridente e discreta superiorità dell'uomo di mondo. " Oh! vorrei poterveli nominare tutti, gli eletti ed anche quelli che avrebbero meritato di essere eletti! Ma sarebbe troppo lungo e fastidioso. *E poi i loro umili nomi, in generale, sono plebei, così volgari ed inelegantì che forse vi verrebbe un sorriso all'udire questa nomenclatura* „. E certo è pieno di dignitosa carità l'atto del grande scrittore, che non nomina gli eroi per sottrarli al ridicolo.

E come è piena di grazia e di benignità l'osservazione leggermente scherzevole, con cui Pierre Loti ci narra di due ragazze cieche, le quali " prolungando le loro ore di studio fino al mezzo della notte, *ben inteso senza bisogno di lampada*, appresero perfino a cucire „! Anche qui c'è il gran signore, che protegge l'eroe di umile estrazione, e l'onora, stringendogli confidenzialmente fra pollice ed indice la guancia, e lo innalza fino a sé, prendendolo in giro con tono paterno.

Forse voi giudicate queste coserelle di equivoco gusto; forse io sono d'accordo con voi. Ma é che il vostro e il mio gusto ha alcunché di plebeo, e non giunge a tale perfezione di sciccheria.

***

Invece gli ammiratori italiani e francesi di Pierre Loti, ben superiori a voi ed a me, o lettori, sono degni di salire fino a lui appunto perché gli somi-

gliano: come lui contraddistinti da qualche dilettantesca curiosità incipriata di romantica nostalgia, da qualche eleganza svenevole che assume, quando non può altro, la parvenza di una preoccupazione religiosa e morale, da qualche stanco desiderio di rarità da *bric-à-brac,* con pretese estetiche e quasi quasi ruskiniane. Atmosfera di salotto, insomma; ed atmosfera di salotto, salvo qualche rarissima ventata di aria fresca, di un salotto ove faccian bella mostra di sé alcuni Buddini di bronzo, un narghilé monumentale e un *tabouret* tunisino, è quella che si respira nell'opera di Pierre Loti. Vi fa l'impressione ch'egli viaggi per raccontare, e che racconti per parlare di sé. Il bell'ufficiale, eternamente giovane, errabondo e fortunato in amore, gentiluomo sempre, e, a tempo e luogo, soldato e patriotta, è presente, dalla prima all'ultima pagina, all'immaginazione della gentile lettrice. È ben naturale che sia presente anche all'immaginazione dell'autore: il quale, o parla di sé, o non ha nulla da dire. Voi cercate, per esempio, in questo volume, le sue prime impressioni di Londra, e v'imbattete in un periodo come il seguente: " È strano: io mi figuravo che a Londra tutto mi sarebbe riuscito antipatico, e al contrario sento a poco a poco temperarsi i miei odii di razza contro questo popolo, eterno nemico del nostro. Del resto è proverbiale: non si conoscono gl'inglesi che incontrandoli a casa loro „. Ovvero cercate la narrazione di un viaggio autunnale a Berlino, e v'imbattete in un altro periodo come questo: " è sempre malinconico andarsene, nelle sere d'autunno, rapidamente verso il Nord: si sente calare d'ora in ora la luce, e *non soltanto perché il giorno e la stagione declinano, ma anche perché l'obliquità del sole aumenta e i suoi raggi si*

scolorano in crepuscoli più fuggevoli „. Chi aveva mai detto verità così peregrine intorno alle differenze che distinguono l'autunno dall'estate e il Settentrione dal Mezzogiorno?

Tali sono le bellezze di questo libriccino: descrizioni piatte, consuetudinarie, ridondanti; reminiscenze personali di nessunissima importanza pubblica; lamentele senza mai fine sulla tomba della bellezza antica subissata dalla barbarie industriale, sul color locale che dilegua, sui boschi che cadono, sui paesaggi pittoreschi, che l'automobilismo e la moda trasfigurano e sfigurano. Non dico che Pierre Loti abbia sempre torto, sebbene in queste lamentele si compiacciano specialmente le anime accidiose ed insensibili al flutto della vita che si vive. E nemmeno dico che molte cose, nell'opera di Pierre Loti, non superino in valore di contenuto e d'arte questo " château de la belle-au-bois-dormant „. Ma mi pare sia venuto il momento di far la tara alla celebrità di questo scrittore, di distinguere almeno, nella sua celebrità, ciò che v'è di mondanità e ciò che rimane di pura gloria. Egli stesso, del resto, con quella umiltà da gran signore che già conosciamo, farebbe volentieri a meno dell'esageratissima fama che gli turba la campestre quiete. La sua notorietà gli fa l'effetto di un grosso campanaccio esasperante che qualche burlone gli abbia attaccato alle spalle e che, non appena egli si muova, si metta a sonare con gran frastuono e faccia urlare gl'imbecilli ed i cani. Cerchiamo almeno noi italiani di attutire per conto nostro quel clamore, che a Pierre Loti dà fastidio ed al passante può sembrar così irragionevole da renderlo ingiusto verso un mediocre ma non spregevole artista.

Charles Péguy

Giovanna d'Arco.

Si direbbe che nel mondo della cultura ci fosse non una, ma due Francie, non solo dissimili, ma così risolutamente opposte fra loro, che l'una ignori l'esistenza dell'altra, e pensi, lavori, produca a sua insaputa. C'è una Francia cosmopolita produttrice di libri famosi per la loro chiarezza d'espressione, per la loro sobrietà logica, per la loro giusta misura, che si consumano quasi come merce di prima necessità in tutto il mondo civile. E c'è una Francia segreta, tutta raccolta in sé, tormentata da problemi aspri e severi, rifuggente dalle facili divulgazioni e dai comodi schematismi: una Francia produttrice di opere ansiose e misteriose, che non si vendono a centinaia di migliaia e non divertono il lettore coraggioso; anzi lo concentrano, esasperandone la curiosità interiore, e lo scuotono con rozza violenza, incitandolo verso un doloroso approfondimento della sua vita. Certo, un contrasto di tal natura può osservarsi in ciaschedun paese, ma in nessuno è così drammatico come in Francia, ove la medesima epoca può metter fuori i

romanzi da leggersi in ferrovia e i sonetti di Mallarmé, i discorsi di Jaurès e il sindacalismo di Sorel, lo scetticismo elegante di Anatole France e la filosofia piena di avvenire di Henri Bergson. In altri tempi la funzione accentratrice della monarchia riuscì ad unificare le correnti spirituali della Francia, imponendo il suggello del " gusto „ all'opera di genio. Gli alberi di grosso fusto erano costretti da un inflessibile giardiniere a crescere secondo un certo ritmo e a piegarsi lungo una curva prestabilita per decorare i viali di un parco nobilmente simmetrico. Le repubbliche e le rivoluzioni hanno lasciato l'adito al disordine; la disciplina intellettuale a poco a poco si rilassa; le erbacce, gli sterpi, le spine cominciano a pullulare laddove brillò la ghiaia polita e si arrotondarono i bossi; qua e là qualche bell'albero di foresta, sorpassando le file, ritorna alla sua istintiva libertà e si allarga vigoroso, disuguale e rozzo. Il gusto ha fatto secessione dal genio, nella letteratura francese contemporanea: in tal modo che, dove persiste il vecchio gusto, raramente sentiamo il palpito del genio; e, dove il genio inaspettato prorompe, raramente esso si rassegna alle pazienti leggi del gusto. Ma a noi stranieri giungono più comunemente le opere mediocri, ben fatte, e di comoda lettura: i libri a tre lire e cinquanta con copertina gialla. Gli altri, o li ignoriamo addirittura o li intendiamo a fatica; e questa è non ultima cagione del pregiudizio cui difficilmente sappiamo resistere: che tutta la cultura francese sia in decadenza.

Tra le manifestazioni più notevoli di quella eterna Francia che non decade ancora e che forse nemmeno i figliuoli nostri vedranno in istato di depauperamento spirituale, è una singolarissima pubblicazione

periodica parigina: i *Cahiers de la quinzaine*. Ne parleremo altra volta: ora vorrei suscitare l'attenzione dei miei lettori intorno a uno fra i più eminenti scrittori di questa compagnia, Charles Péguy, e ad un suo libro recente: *Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc*. Nell'Epifania dell'anno 1912 sarà celebrato il cinquecentesimo anniversario della nascita di Giovanna d'Arco. La ricorrenza è un'occasione commovente per gli scienziati e per gli storici, per i patrioti e per i cattolici. La pulcella d'Orléans, or son più che due anni, fu beatificata; ora si succedono pubblicazioni e trattazioni di vario genere intorno alla grandiosa ed enimmatica eroina. Molti italiani conoscono già il bel libro di Anatole France; non è presumibile che altrettanti vogliono conoscere il " mistero „ di Charles Péguy che è un'opera di gran lunga più ardua e meno istruttiva, se per istruzione s'intende, come oggi quasi tutti intendono, l'immagazzinamento di alcune cognizioni ben accertate e precisamente definite nella cronologia e nella geografia.

La differenza capitale fra il libro del France e quello del Péguy, è appunto questa, e fu in parte notata: che il France scalfiva pazientemente la superficie, il Péguy mira ad aprirsi violentemente un varco fino al cuore dell'eroina. Il France non si muove dal suo cerchio di luce, anzi rimane, quanto più l'argomento è remoto, tanto più tenacemente abbarbicato alle sue abitudini mentali d'indagine saggiamente realistica e di raziocinio prudente, ove il più quadrato buon senso borghese è illeggiadrito dalla più squisita grazia mondana. Il France, per dirlo in breve con una formula consueta ma abbastanza espressiva, vuol trascinare Giovanna d'Arco fino al suo livello, mentre il Péguy vuol diventare egli stesso

un francese rozzo e fanatico del secolo XV, vuol sommergersi nella personalità della pastorella guerriera e vibrare all'unisono con la sua anima tempestosa e puerile. Artisti tutti e due; ma l'uno della categoria degli artisti pigri e sensuali, l'altro di quella dei combattivi e violenti. E perciò Anatole France ha scritto un libro equilibrato e sicuro, ma, tutto sommato, mediocre; e Charles Péguy ha fatto un'opera assurda, ma traversata da magnifici lampi di sublimità.

***

Del resto, non v'è altro punto di contatto e di attrito fra la *Giovanna d'Arco* del France e quella del Péguy. Il Péguy s'è abbandonato completamente alla sua fantasia artistica senz'altro fine che quello di raggiungere l'individuazione di un personaggio. Ha cercato di conseguire il fine con un mezzo tutt'altro che consueto nella poesia moderna: con un mistero drammatico, ove tre soli personaggi agiscono: Jeannette, la figlia di Giacomo d'Arc, ancora fanciulletta di tredici anni e mezzo; la sua amica Hauviette, una bambina di dieci anni e mezzo; la monaca Gervaise, giovane di venticinque anni. Dico *agiscono*, perché questo è il termine consuetudinario che vien pronto alla penna quando si discorre di composizioni drammatiche; in realtà parlano soltanto. Al principio del " mistero „ Jeannette fila sorvegliando i montoni di suo padre che pascono nel paesaggio della Mosa, in vista dei prati, del villaggio natale di Domremy con la sua chiesa e della via che mena a Vaucouleurs. Alla fine del " mistero „ ella fila ancora. Nemmeno

il più lontano germe d'azione nelle duecencinquanta pagine di questa prosa largamente poetica, battuta secondo un amplissimo e irregolarissimo ritmo in cui si risente la deserta vastità dell'orizzonte e la buia profondità spirituale di chi prega e soffre sotto quel cielo traversato a quando a quando da gemiti di fame e da urli di disperazione. Tutto è silenzio, mentre Jeannette fila e guarda i montoni. La spaventevole guerra, nella quale la Francia semianarchica si dibatte contro la tenace opposizione degli inglesi, sembra migliaia di miglia lontana. Nessun fatto si annunzia, nessun mutamento si prepara. Per duecentocinquanta pagine non leggiamo che parole. Ma sono parole, le quali suscitano vortici nell'animo della piccola fanciulla.

In faccia all'infinito ella dice il segno della croce, e poi recita le orazioni: "che il vostro nome sia santificato, che il vostro regno arrivi „. Ma un improvviso rivolgimento si fa nel suo spirito: " Padre nostro, padre nostro che siete nei cieli: quanto manca perché il vostro nome sia santificato, quanto manca perché il vostro regno arrivi! „. Dalla docile preghiera ella passa quasi a una fanatica bestemmia. Come ogni anima invasa dal furore del misticismo, la sua anima procede lungo un sentiero rischioso ove dalla più pura pietà sembra ad ogni istante precipitare in una infernale eresia. Il regno di Dio non arriva, il nome di Dio non è santificato. Gl'inglesi contaminano con orgie e violenze gli altari; la guerra imperversa. Coloro che uccidono perdono la loro anima perché uccidono e coloro che son percossi perdono la loro anima perché disperano della bontà di Dio. " E così, da qualunque lato ci si volga, è sempre lo stesso giuoco ove, comunque si giuochi, è sempre la salute

che perde ed è sempre la perdizione che vince „. L'inferno invade la terra. A che valgono le misere carità quotidiane delle anime pie? Ecco gli affamati descritti in una pagina d'inverosimile potenza. Jeannette può sfamarne uno, due, per un giorno. Ma che cosa avverrà domani? che cosa avverrà degli altri innumerevoli miserabili?

Le due persone con le quali Jeannette ha contatto sono profondamente dissimili da lei, e, con asprezza o con mite indifferenza, la contraddicono. La prima è Hauviette, una " piccola francese dalle idee chiare „, nella cui visione della vita persiste l'istintivo equilibrio pagano. Ella pensa che bisogna far tutto all'ora debita, e che c'è un'ora per pregare, come c'è un'ora per mangiare e c'è un'ora per giocare e ci sono molte ore per lavorare. L'insaziabile carità, l'incessante pietà di Jeannette le sembrano ammirabili, ma assurde. " Voi riuscite a soffrire più di quelli che soffrono essi medesimi. Mentre gl'infelici sono infelici una volta, voi vi rendete infelice cento volte per la medésima sciagura „. L'altra, madama Gervaise, non ha nulla di pagano, ma è quello che si direbbe una cristiana quietista, placidamente e regolarmente osservante, ma aliena da quelle accensioni mistiche che possono condurre verso il peccato d'orgoglio e d'eresia. Per fuggire le tentazioni e i dolori del mondo ella s'è chiusa in un convento. E prega tutta chiusa in sé stessa. " Quand'io ho fatto la mia preghiera e ben fatto la mia sofferenza, Dio m'esaudisce a suo piacere; non spetta a noi, non spetta a nessuno di domandargliene ragione. Noi siamo nelle mani del Signore, e le vie del Signore sono imperscrutabili „.

Il " mistero „ culmina in un profondo e tragico contrasto fra la rassegnazione ortodossa della mo-

naca e la vorticosa inquietudine della fanciulletta. Questa, pur di salvare i dannati, vorrebbe anche dannar sé medesima. " Tu non parli come una piccola cristiana „, le grida esterrefatta la monaca, " non si possono salvare i dannati: nemmeno Gesù, morendo sulla croce, poté salvar l'anima di Giuda: e per questo giunse al cielo come un eterno clamore il grido disperato del Crocifisso. È il più grande mistero della creazione „. Le due donne s'ingolfano allora precipitosamente in una lacerante rappresentazione della passione di Gesù Cristo. E la sconfinata carità di Giovanna d'Arco lancia ancora una volta un grido ereticale. Come mai i suoi discepoli lo abbandonarono? come mai Pietro lo rinnegò? " I cavalieri francesi, i contadini francesi, gli uomini di questo paese di Francia, di questo paese di Lorena non l'avrebbero per nulla al mondo abbandonato. I santi del paese di Francia non avevano paura delle percosse „.

Invano madame Gervaise si sforza a fare argine contro l'onda ruinosa di quella furia blasfematrice. Nel conflitto l'anima di Giovanna d'Arco è sbocciata; le virtù di Gervaise e quelle di Hauviette si sono composte in un'unica volontà d'azione, ove il fervore cristiano è asservito al suggerimento del prode sangue francese. La credente è divenuta guerriera; ella salverà l'anima dei suoi concittadini, combattendo il nemico e subendo il martirio. " Addio, figliuola „, le dice sconsolatamente la monaca, " che Gesù salvatore salvi per sempre l'anima tua „. " Così sia „, risponde la fanciulla.

Ma, rimasta sola, si rimette a filare; e, già tutta assorta nella visione delle prossime gesta, mormora a fior di labbra: " Orléans qui êtes au pays de Loire „. Quella che al principio del mistero era Giannetta, la

figlia di Giacomo d'Arc, alla fine del mistero è Giovanna d'Arco, la pulcella d'Orléans.

Malgrado l'apparente farragine, la costruzione del poema, guardata a una certa distanza, si rivela abbastanza quadrata e serrata. In questo, il Péguy è ancora francese di vecchio stampo. Lo stile è certo inquietante, e s'indirizza piuttosto a una capacità di emozioni originarie e selvagge, che alla sensibilità di un gusto delicato e affinato. Gran parte dell'efficacia è raggiunta per mezzo di violente ripetizioni: ripetizioni con le quali i personaggi intensificano nel loro animo il sentimento e ribadiscono nella fantasia del lettore l'immagine. La parola, una volta pronunciata, si ripercuote in echi numerosi, e il ritmo della lingua, ove il periodo si frantuma in singhiozzi e si scioglie in una libera melopea, sembra suggerito dalla impressione del canto liturgico in una cattedrale oscura o dallo scampanìo di un gregge nella solitudine o dai cerchi lenti che suscita un sasso cadendo in una gora morta. V'è nel tono di questo singolarissimo libro un non so che di desolato, di inospite, di primitivo, cui si resiste per alcune pagine, ma che alfine vi prende alla gola. Vi sentiamo per entro il crudele e vertiginoso vento del Medio Evo, che trascina seco attutendolo l'urlo di guerre centenarie ed alza verso il cielo preghiere laceranti d'invisibili cori.

Chi ha letto con raccoglimento le pagine ove son descritti gli affamati e quell'altre ove è rievocata la morte di Cristo e quell'altre ove Giovanna alza il suo grido d'epopea ai santi guerrieri di Francia e di Lorena, non può negare al Péguy una prodigiosa

forza di visione. E chi ha letta la pagina in cui si rievocano gli anni di Gesù fanciullo e falegname deve riconoscere al Péguy la qualità essenziale del mistico, cioè a dire la capacità di raggiungere con un doloroso sforzo di concentrazione l'evidenza palpabile dell'immagine suscitata. Chi si ferma a certe singolarità stilistiche e magari a certe bizzarrie tipografiche, troverà invece nel libro del Péguy numerose tracce di decadentismo. Ma ogni decadenza artistica tende verso la rozzezza arcaica e la semplicità primigenia, come ogni decadenza di civiltà, tende verso la barbarie rinnovatrice. Il Péguy sembra più vicino alla meta che al principio, piuttosto sinceramente ingenuo che volutamente complicato. E la sua "Giovanna d'Arco„ ha ben poco di rimasticato; non è letteratura da cenacolo: ad onta di tutti gli eccessi, è una creatura formidabilmente viva e potente.

Grazia Deledda

Sino al confine - Il nostro padrone.

A Grazia Deledda bisogna subito riconoscere una qualità, che è la qualità elementare della sua arte, ma che pure manca ad alcuni fra i romanzieri più gloriosi: ella ha il dono del racconto, che è una ricchezza istintiva, come l'entusiasmo del lirico e l'eloquenza del prosatore: una ricchezza che non si conquista con la fatica e che non si regala a nessuno. Grazia Deledda è una narratrice di razza, come una vecchia contadina. Mi pare impossibile ch'ella abbia un taccuino ove raccolga osservazioni sulla gente che incontra; ed è assolutamente certo ch'ella non costruisce prima il macchinario ideale e morale del romanzo per personificarne più tardi le linee in qualche personaggio escogitato. Sembra ch'ella non escogiti nemmeno i nomi delle sue creature, e credo che non resisterebbe nemmeno per una settimana al lavoro metodico di Zola, che covava dentro di sé i germi dei suoi tristi e potenti eroi, lavorandoli con paziente ostinazione finché fossero maturi per vivere. La Deledda ha, in questo, la fortuna d'essere rimasta pri-

mitiva; racconta perché sa una quantità di cose. Oltre che al suo ingegno, deve questa dovizia d'esperienza alla sua lunga vita provinciale. Nei malinconici paeselli della Sardegna deve accadere quel che accade nelle borgate del Mezzogiorno e della Sicilia, ove tanto ai ricchi che ai poveri manca la possibilità e con la possibilità la voglia di lavorar tutto il giorno e tutto l'anno, e, poiché le vaste parentesi d'ozio non si colmano, in quella desolazione, né con l'arte, né col lusso, né con la gioia del peccato, è sorto un genere di letteratura orale che chiamerei *l'epopea del vicinato*. È un'epopea in prosa, ma prosa agile, mossa, ricca di spunti drammatici e descrittivi, satura di un certo terrore soprannaturale, tra fatalistico ed ortodosso; ed è costituita da innumerevoli rapsodie cui quasi ogni giorno si aggiunge una nuova avventura, un nuovo delitto, una nuova fola di superstizione mistica. Ciascheduno conosce i fatti e i detti dei suoi conterranei; e, poiché la memoria non deve servire né a dottrine né a scienze né a calcoli complicati di borsa, è tenacissima nell'ordinare le genealogie locali e nel seguire senza pietà la successione di delitto e castigo. Tale è la musa di questa epopea del vicinato: la Colpa, con un immenso C maiuscolo. Il nonno fece questo, il padre non riparò, il nipote è ridotto così. La tragica avidità della gente che ha pane per sei mesi dell'anno, e sogna i tesori sotterrati; la giustizia sanguinaria di un popolo che per secoli e secoli non conobbe altro diritto che il diritto del conquistatore; il fosco tumulto passionale di donne e uomini, cui l'intransigente osservanza dei precetti religiosi e l'idolatria dell'onore costringe a un'eroica disciplina di castità; la profonda, se pur feroce, vita morale di una schiatta, che s'è abituata a considerare Dio come

uno spaventevole vendicatore, la cui mano svellerà dai cardini un giorno o l'altro la porta del reprobo, e che non ancora ha imparato a strangolare il rimorso: tutti questi elementi di un'arte grandiosa e crudele sottolineano aspramente le parole con cui un contadino o una donna di Sicilia o di Sardegna vi narrerà le sciagure e i misfatti della sua terra. Di tanto in tanto la foschia è rotta da un episodio giocoso esposto con una violenza incendiaria di sarcasmo che farebbe tremar di commozione artisti della statura di un Folengo, di un Rabelais, di uno Shakespeare, di un Balzac. Il racconto passa di bocca in bocca, si nutre di nuovi particolari, si sfronda, si cristallizza, si ripete. Detto dal più acuto degli artigiani o dalla più colta fra le signore del paese, comincia ad assumere qualche parvenza estetica. Pochi ritocchi ancora, ed è una cosa d'arte. Appunto questa è la situazione dell'artista in contatto di questo enorme materiale; egli non inventa: scevera, ritocca, mette in libertà l'energia vitale che quell'epica congerie chiudeva oscuramente entro di sé. Come non si capisce il poema epico senza i cantastorie, così non si capisce il romanzo di Giovanni Verga senza le comari.

Da Giovanni Verga bisogna rifarsi tutte le volte che si parla di quella stupenda fioritura del romanzo popolaresco in Italia, che la moda ha seppellito, ma che la gloria un giorno o l'altro risusciterà. Grazia Deledda ha applicato il metodo di Verga alla Sardegna. È inutile e odioso chiederle il genio del maestro: essa ha tanto ingegno quanto le basta per scrivere le sue belle e nobili cose. Per cominciare, anche in questi due ultimi romanzi: *Sino al confine* e *Il nostro padrone,* bisogna ammirare quella virtù di cui dicevo, e che non è poca: la virtù di narrare per la gioia di

narrare. L'autrice entra senza esitazioni *in medias res*, segue imperturbabile il filo del fatto, non descrive che per localizzare i suoi personaggi, non pensa che per chiarire le loro azioni. Dalla prima pagina all'ultima si va difilato. E il tono è uguale come presso tutti gli scrittori che non si montano a freddo: senza slanci e senza cadute, senza tracce — altro che molto secondarie e fugaci — di maggior simpatia di chi narra per l'una o l'altra delle sue creature, finalmente senza scoppii di commozione. Ripetiamolo ancora una volta: Grazia Deledda ha l'aria di chi racconta, non di chi inventa, e pare che, raccontando, non soffra mai d'un istante d'amnesia e non si conceda mai il lusso di una piccola menzogna. Più che la critica di due romanzi, questa sembra la definizione della buona arte narrativa. Ma non è colpa mia — poiché non credo di essere né un femminista né un mondano — se nelle letterature moderne, quando sono in istato d'impoverimento, è necessario riconoscere che le donne fanno un po' meglio degli uomini.

***

Detto questo, bisogna anche dire che nel secondo dei due romanzi, nel *Nostro padrone*, tolta l'arte eguale e sicura della narrazione, resta poco o nulla da lodare. Il nostro padrone — dirò poche parole per dare un'idea sommaria del libro — è Dio, come appare alla religione fatalistica dei popolani sardi: un Dio così terribile che anche il libero arbitrio è andato in malora; un Dio padrone despotico del nostro destino, che ci mena dove vuole e non si dà cura delle nostre preghiere. Nel romanzo si svolge la vita miseranda di Pietro Maria Dejana, nato di famiglia be-

nestante, poi conculcato dal patrigno: assassino del patrigno, recluso, ed ora impiegato nei boschi di un ricco speculatore e marito sospettoso di una bella popolana che non lo ama e non lo tradisce. L'anima di questo misero avanzo d'umanità, buono e amoroso nel remoto fondo del suo essere, ma debole come un giunco, e perché debole, sanguinario e perfin traditore, lacerato da una mistica furia di rimorso, ma incapace di risalire perché schiavo della sua fame, della sua paura, del suo " Dio padrone „ e perfin della sua abietta vanità, è dipinta con abbondante precisione di sfumature. Ma i personaggi che gli si muovono attorno: la bella Sebastiana che sognava " di andare in un luogo dove era permesso di amare, dove gli uomini non vivevano di calcoli e le donne di menzogne „: Marielène, che, dopo aver venduto la sua giovinezza allo speculatore, trova marito e si consuma in una implacabile avidità di ricchezza: Bruno che, dopo aver consacrato la sua vita a questa medesima avidità, muore di amore perché gli è mancato il coraggio di rubare Sebastiana al Dejana — tutti questi personaggi ed altri ancora (tra i quali è particolarmente notevole quell'Anton Maria Moro, cavaliere ed altruista, sebben falsario e delinquente, come poi per sventura nostra sono tanti delinquenti italiani), sembrano raccolti intorno al protagonista piuttosto per un crudele scherzo del caso che per una superiore necessità d'arte. La struttura del romanzo sembra arbitraria; la catastrofe (morte di Bruno e nuova rassegnazione fatalistica di Dejana) è insufficiente: si potrebbe anche immaginare il carattere di Dejana in un altro ambiente e in una serie d'eventi diversi. La Deledda non è nemmeno riuscita a darci quel che doveva essere, fors'anche nelle sue intenzioni, l'emo-

zione capitale del libro: un fremito davanti a questa umanità, che per i suoi sentimenti e la sua coscienza non vale né più né meno, e forse vale anzi più che meno di un'umanità cittadina, ma che pure brancola perennemente sull'orlo del delitto. Ci deve aver contribuito la fretta; poiché, a giudicare dal cattivo gusto stilistico che vi domina, si deve arguire che *Il nostro padrone* sia stato scritto a perdifiato.

Grazia Deledda è infatti, per solito, tutt'altro che una scrittrice di cattivo gusto, sebbene un po' malsicura sia sempre. In *Sino al Confine* vi sono espressioni di adorabile freschezza e di nobile forza. Non è una virtuosa di descrizioni, e si compiace più dell'anima e dei fatti delle sue creature che dello scenario sardo, ma quel che ha visto si sente che lo ha visto con gli occhi suoi, e perciò lo dice con parole non accattate. " I profili morbidi dei monti ancora coperti di neve si stendevano come file di colombi addormentati „. " Con la sua forma nettamente disegnata sopra la montagna del Marghine, il Monte San Teodoro ricorda il profilo di un montone, adagiato sulle gambe ripiegate, ma con la testa sollevata verso nord-ovest. Nelle notti stellate, quest'enorme bestia di granito par che voglia divorarsi l'Orsa Maggiore, le cui ruote scintillanti le sfiorano il muso „. *Ruote* non va per l'Orsa: bisognava dir *zampe*. E tutto il paragone è selvatico e bizzarro; ma non freddo né volgare. " L'assiuolo batteva il tempo col suo grido di sentinella melanconica „. " Poi si calmava, usciva nell'atrio, e guardava a lungo la luna che scendeva da nuvola a nuvola come fra le roccie d'una montagna aerea „. È un modo brusco e infantile di sentire la vita della natura, ma è anche pieno d'immediatezza e di vigoria.

La Deledda ha poi tratti di bellissima sveltezza,

quando definisce la situazione spirituale di un suo personaggio. Di Gavina, per esempio, protagonista di *Sino al Confine*, dice: " l'unica ragione di vivere, per lei, consisteva sempre nel non peccare, come per l'avaro consiste nel non spendere ". Dice anche: " ella era troppo *svogliata* perché potesse interessarsi alle miserie altrui ". Basta quella parola *svogliata* a rendere un fantasma poetico l'accidia. E la descrive così: " il suo viso scuro e triste aveva quasi un'espressione ascetica; ma quando sotto le folte sopracciglia nere le larghe palpebre bluastre si sollevavano lentamente, dai grandi occhi turchini sfavillava un raggio di passione e di gioia ".

Che sarebbe una rivelazione, come d'una bella donna che s'alzasse la veletta. Ma, pur troppo, Grazia Deledda non s'è fermata lì. " Quei due occhi profondi, pieni di luce, davano l'idea di due squarci di cielo azzurro in un giorno di nuvole ". Nel qual caso, come in parecchi altri, la scrittrice, per solito così cauta e sobria, ha ceduto a una sentimentalità donnesca di mediocre lega. Descrivendo un interno popolaresco sente il bisogno di aggiungere che " con una figura di bimbo il quadretto sarebbe parso quello di un presepio ". " Il daino saltellava intorno a loro e la quercia mormorava sul loro capo; e pareva che la bestia e l'albero, e tutte le cose intorno, esultassero nel vedere i due adolescenti abbracciati ". Non sono i soli casi, questi che cito, di languore stilistico, e talvolta il cattivo gusto intacca anche la parola. Si legge, a un certo punto, " gli avvenimenti accaduti ", e altrove si parla di " maneggiare la lingua ", e in una situazione tragica si narra di un personaggio che " rinculò ", mentre ognuno preferirebbe " indietreggiò " o un'altra parola qualunque a quel termine grosso-

lano, che, nel miglior dei casi, si adopera per le locomotive in manovra.

***

Ma queste incertezze, se offendono aspramente nel *Nostro padrone*, si disperdono nell'emozione complessiva per chi legge *Sino al Confine*. Qui una storia funesta, vissuta e sentita fin nei minimi particolari, attanaglia fin dalla prima pagina, e per non lasciar più presa, tutte le facoltà del lettore. In poche parole: Gavina Sulis ha amato nella prima adolescenza un seminarista; poi, vietandole i suoi scrupoli religiosi di farsi rivale di Dio, ella rinunzia, e più tardi, per fuggire dai luoghi ove senza tregua la passione maldoma lotta con l'intransigenza bigotta, si decide a sposare un giovine medico e a lasciare con lui la Sardegna per Roma. Il sacerdote Priamo Felix, l'ex-seminarista, si uccide; un vecchio vagabondo, iniquamente sospettato e follemente pauroso, muore nella fuga; resta nella miseria e nella vergogna un'amica di Gavina, che il prete aveva sedotta e resa madre per non allontanarsi dal ricordo di quella che amava (detta così, la cosa è ridicola e atroce; nel libro è atroce, ma tragica e chiarissima). Bisogna leggere il romanzo per sapere quanta midolla di poesia sia cresciuta intorno a questo scheletro repugnante. Le figure accessorie del racconto, la più importante fra le quali è quella del fratello di Gravina, alcoolico e mattoide, sono un po' statiche e decorative. Ma la protagonista è una meraviglia. Quel suo fanatismo religioso che la fa crudele verso sé stessa e verso gli altri, quella fosca intelligenza per cui senza pietà accusa e si accusa, fa il male e si fa male; quella feroce

autocoscienza, per cui porta quasi senza gemere il cilicio dei suoi rimorsi e si rende responsabile di tutte le sventure che le infieriscono intorno, senza d'altronde divenir capace di fare il bene; quella sua sensuale castità, quella sua dolorosa alterigia, quella sua tempestosa solitudine morale son descritte con una forza tranquilla, misurata, insistente, che fa di Gavina una creazione drammatica di primo ordine. E da certe pagine, nelle quali, senza parere, si descrive il furor mistico dei sardi, emana un alito grandioso.

Il tema su cui Grazia Deledda ha lavorato (anche nel *nostro Padrone*, del resto, che per parecchi rispetti è una creatura gemella di quest'altra) è quello che ha servito di base a tanti artisti del secolo XIX: " solo l'amore è santo. Non peccare contro l'amore. Tutto ciò che viola la libertà del cuore deve essere spezzato „. Da Rousseau e da Goethe fino a Wagner e ad Ibsen il ritornello si ripete senza tregua. Ma, per eccessivo rispetto dell'amore, non bisogna peccare contro l'arte. Grazia Deledda, che avrebbe potuto scrivere un libro stupendo, ha peccato contro l'arte nell'ultima parte e nella conclusione. Ha voluto dar la soluzione del problema: ci ha presentato una Gavina che legge libri di sociologia e di patologia, che abbandona la chiesa e si converte alla rosea religione umanitaria e ottimistica del marito medico, il quale non è un personaggio, ma un simbolo di questa famosa civiltà scientifica che dissipa le tenebre del Medio Evo. Gavina era giunta " sino al confine „ del male; ora farà, essa dice, il bene a tutti. Ma il personaggio è più forte dell'autrice, ed, anche quando vuol fare il bene a suo fratello, rimane quella crudele fanatica che fu sempre. E Grazia Deledda non se ne accorge.

Per questa povera ambizione di dare una morale alla favola, il bel romanzo decade verso la fine a un vacuo proclama contro i confessori e la superstizione e in favore della civiltà e dei medici. Cose e persone queste, che s'equivalgono davanti all'arte in genere, ma non davanti all'arte di Grazia Deledda, la quale sente stupendamente la Sardegna, la barbarie, il fanatismo e i confessori; ma della civiltà e della scienza parlà con un accento convenzionale che somiglia a quello di tutti. Il maestro Verga si sarebbe limitato al còmpito di trascrivere nella sua prosa atletica la funebre epopea del suo triste popolo, e non si sarebbe permesso il lusso che s'è permesso questa sua degna scolara: di sciupare una magnifica rapsodia di tenebre con un mediocre inno al sole.

Luigi Siciliani

Giovanni Fràncica.

In questo romanzo, *Giovanni Fràncica*, l'autore, Luigi Siciliani, che è un poeta calabrese di molto studio, di assiduo lavoro, d'incessante fecondità, s'è quasi sdoppiato, rifrangendosi in almeno due fra i suoi personaggi. In quanto è calabrese, parla per bocca di Giovanni Fràncica; in quanto è poeta, parla, calunniandosi, per bocca di Lorenzo Spùlica, che è anch'egli poeta calabrese e classicista e buon lavoratore, sebbene un po' troppo puerilmente assetato di gloria e non ancora così fortunato da avere imposto il suo nome alla curiosità del trivio e da avere esaurito l'edizione di un canzoniere. Orbene, Lorenzo Spùlica è quasi disperato dell'oscurità, nella quale, malgrado tanta intima luce di poesia, è costretto a vivere, e, per uscirne, vuol tentare " tutti i mezzi leciti „: scriverà un romanzo e si darà al teatro, farà insomma un poco di " poesia applicata „. Essa è necessaria per il pubblico, il quale somiglia a coloro i quali non sanno bere un liquore molto forte senza stemperarlo nell'acqua. Ognuno capisce uno stato

passionale esposto in trecento pagine o in cinque atti; ma pochissimi lo intendono condensato in quattordici endecasillabi o in venti distici. La lirica pura, che è quanto dire la vera poesia, è aristocratica.

A costo di passare per un lettore democratico e dozzinale, io confesserò, passando da Lorenzo Spùlica a Luigi Siciliani, che io preferisco finora la sua poesia applicata alla sua lirica pura e che le umili pagine dialogate del " Giovanni Fràncica „ valgono i cinque volumi di lirica impeccabile che finora Luigi Siciliani aveva pubblicati ed altri venti ancora di quel genere. Col che non intendo dire che il Siciliani sia narratore piuttosto che poeta: come se queste distinzioni avessero un qualunque significato afferrabile. Anzi, quelle che chiamerei le radici di questo romanzo affondano in un sottosuolo doviziosamente impregnato di poesia, e dentro la dura scorza della prosa palpita e sale un'abbondante linfa lirica. Il *Giovanni Fràncica* è proprio " uno stato passionale esposto in trecento pagine „, anzi che " condensato in quattordici endecasillabi „. Se non che, non è soltanto l'umile lettore che ci si ritrova meglio; anche l'autore, spaziando, ha saputo più sicuramente ritrovare ed esprimere sé medesimo.

Il carattere poetico del romanzo non è dato da voli entusiastici, da raffinatezze estetiche e da sfarzi descrittivi. Di tutti questi malanni è immune il Siciliani, il quale ha ripreso ancora una volta quella tradizione italiana del racconto umile, piano, casalingo, veritiero, che è ariostesca e manzoniana insieme, ma, dopo i capolavori di Verga, fu sopraffatta e soffocata da un impetuoso e verboso cattivo gusto. L'autore di *Giovanni Fràncica* si rivela poeta lirico, pur

mentre scrive un romanzo, per una certa abbondevole facilità d'inserire nella trama del racconto tutto ciò che gli frulla per il capo, e per una evidente indifferenza all'ordine logico ed all'equilibrio statico della sua materia. Che cosa avvenga in quelle trecentoventi pagine non si riassume tanto alla svelta. C'è un tenue romanzetto d'amore e c'è un lungo romanzo elettorale. L'uno e l'altro si svolgono a Cona, nome falso d'un paesello vero sulla costa orientale della Calabria, tra la montagna aspra sussultante di terremoti e il placido Jonio fragrante.

Nicodemo Nìcito vorrebbe sposare Sofia Fràncica, e Sofia Fràncica, sostenuta dalla madre, vorrebbe sposare Nicodemo Nìcito. Ma s'oppone un fratello di Sofia, Pietro, non per malignità dell'animo, ma per residui di un antichissimo sentimento feudale, che vorrebbe rimanesse indiviso il patrimonio e al primogenito fa sanguinare il cuore ogni volta che deve sborsare la dote a una sorella. Né Sofia, né la madre hanno il coraggio di affrontare la resistenza di Pietro; scrivono dunque all'altro fratello della promessa sposa, a Giovanni Fràncica, che, fra studi difficili ed amori facili, vagabondava per le città d'Italia. E Giovanni Fràncica torna a Cona, e, senza lotta, smonta la resistenza di Pietro, che, del resto, è un brav'uomo; e poi, quasi senza accorgersene, si lascia trascinare in un'altra lotta ch'egli non avrebbe mai creduto potesse appassionarlo: nella lotta elettorale amministrativa. Due cricche personali si contendono il potere a Cona: il partito di don Francesco Murge e il partito di don Pietropaolo Curopati. Dapprincipio Giovanni Fràncica partecipa solo episodicamente e quasi da spettatore mezzo ironico e mezzo sentimentale al conflitto: poi, a poco a poco, si disamora delle

grandi città, dei viaggi, del mondan rumore, e presta ascolto alle mille voci che lo richiamano verso il suolo natale. Un'infinita tenerezza per la cara sua zolla e un sobrio virile dolore per la barbarie e la miseria che affliggono la terra ove altra volta fiorì un'efimera ma splendida civiltà si compongono entro l'animo di Giovanni Fràncica in un desiderio d'opere fruttifere, nell'onesta volontà di collaborare al risorgimento della Calabria. E, discusse maturatamente le varie possibilità d'azione, egli s'appiglia alla più umile e concreta: cominciare dal proprio comune. Rapidamente la sua personalità, ammirata per i lunghi viaggi e per la misteriosa dottrina, s'impone, sovrastando, ai contendenti: i partiti del Curopati e del Murge si fondono nel suo nome; una votazione plebiscitaria designa Giovanni Fràncica a sindaco di Cona.

E il singolare romanzo si chiude, mentre il nuovo sindaco naviga verso Cona da Cotrona, ove è andato a prestar giuramento nelle mani del sottoprefetto.

***

Due impressioni si affacciano simultaneamente al nostro spirito, non appena abbiamo considerato il romanzo nella sua linea essenziale. Da un lato ci coglie inquietudine osservando l'irregolare magrezza di questo scheletro, poiché non riusciamo sulle prime ad intendere come abbia fatto lo scrittore a rivestirlo di polpa e a dargli equilibrio e movimento. D'altro canto ci consola come un fiato d'insperata frescura quella benigna umiltà d'immaginazione la quale fa finire il romanzo in un matrimonio così borghese-

mente felice che, dal momento della sua celebrazione, l'autore non ha più nulla da raccontarci, e nell'elezione a sindaco di un probo e modesto cittadino, i cui propositi consistono nel diffondere l'istruzione e l'igiene e nel risanare l'amministrazione. Quale differenza dai romanzi fragorosi ove si mette al mondo il Principe di Machiavelli, e sulla carta geografica si restaura la " grandezza della stirpe ", e si costruisce l'impero latino! I più puri esemplari di fantasia classica fluttuano davanti alla nostra memoria mentre chiudiamo sull'ultima pagina il romanzo di Luigi Siciliani: Ulisse, che, dopo eroiche gesta e fantastiche avventure, ritorna al suo minuscolo regno sassoso ed alla moglie fedele che a lui parve più cara di un'amante immortale; Ulisse, il sapiente e paziente, incolpevole padre di troppo sregolata progenie letteraria; e la Lucia di Manzoni, oscura madre di famiglia e nemmen poi così bella come si sarebbe creduto dopo pesti e guerre e tumulti e tanto baglior di tragedia e tanto grandeggiar d'epopea.

Queste reminiscenze — che sono, intendiamoci bene, reminiscenze e non già paralleli — ci schiudono la via verso il segreto artistico del *Giovanni Fràncica*. Questo segreto, non troppo arduo a scoprirsi, è la classicità del temperamento e dell'educazione di Luigi Siciliani. Chi conosce superficialmente i classici, ne cava una compostezza manierata e una vuota rotondità oratoria; chi li conosce a fondo e si muove verso di essi per l'impulso di una qualche affinità nativa e elettiva, si conferma nel suo istinto di esprimere con dirittura, con sobrietà, con pacata immediatezza e di narrare con un largo e tranquillo giro che evita insieme la nevrosi e la prolissità.

Il *Giovanni Fràncica* è un romanzo impregnato

di grecità; e questa sua grecità emana da mille fonti e si manifesta in mille aspetti per confluire in un unico carattere generale che investe e illumina tutto il libro. Luigi Siciliani sente profondamente la sua natura di calabrese, la sua origine di magno-greco, ed, avendo vissuto a lungo coi suoi remoti connazionali Omero e Teocrito, ha imparato a narrare piuttosto dall'Odissea che dall'*Assommoir* e a dialogare meglio dalle " Siracusane „ del grande poeta siciliano che dalle commedie di Dumas figlio. Avrebbe torto, se scrivesse commedie borghesi o romanzi parigini: ma egli ha scritto un racconto provinciale, della sua provincia, dove la terra s'ara con l'aratro degli aborigeni e l'accento del parlar comune ripete quello dei coloni dorici. Ancora, venticinque secoli di distanza sono meno di duemila e cinquecento chilometri; e gli agricoltori di Cona somigliano ai loro antenati contemporanei di Pitagora molto più che non somiglino ai loro contemporanei abitatori di Londra. Chi vuol vedere come, intonandosi ai classici, si possa non tradire la verità, legga, p. es., a pag. 55, il mirabile colloquio della madre con la figliuola, poco prima d'addormentarsi, la sera stessa in cui Nicodemo Nicito ha chiesto la mano di Sofia, e quell'altro, a pag. 164, anch'esso stupendo, di Giovanni Fràncica con Palma, la cortigiana campestre.

Queste singolarità sono facili ad intendersi. Più difficile a gustarsi è la troppo libera struttura del racconto, con quel suo disordine che talvolta è leggiadramente fantasioso, ma tal'altra può parer segno di una qualche mollezza e faciloneria mentale. Certo i grandi narratori: Omero, Ariosto, Cervantes, Balzac, non furono mai troppo meticolosi e non predilessero gli organismi rigidamente e nudamente architetto-

nici. Le pieghe dei loro racconti cadono con libera abbondanza; il filo della narrazione non cala a perpendicolo come un filo a piombo. ma s'insinua per meandri e labirinti, si smarrisce in parentesi, s'assottiglia talora fino quasi a spezzarsi e poi si confonde in un diabolico groviglio: ma di tutto quel caos il grande narratore, Ariosto o Balzac. è sorridente signore; alla confusione si diverte, e, quando è stanco. scioglie con un solo dito il complicatissimo nodo, e svela senza sforzo l'unità occulta. Ma il Siciliani qualche volta si perde egli medesimo nell'intrico dei casi che espone e nella folla dei personaggi che raffigura.

Tuttavia la dovizia della sua visione è così piacevolmente multicolore che. nella pienezza della vita. dimentichiamo talvolta di chiedere a che mai possa tendere quest'andirivieni di gente e questo rincorrersi di fatti e fatterelli. Quanta roba in così poche pagine! C'è una mezza dozzina di romanzetti d'amore, a dir poco, tutt'intorno al legittimo e pacifico idillio di Nicodemo con Sofia: c'è l'avventura di Giovanni Fràncica con una *meza-cazetta* quasi letterata, e poi c'è la passioncella erotico-sentimentale di Giovanni per Palma, la cortigiana campestre; e c'è l'adulterio di Nicodemo con la moglie di un emigrato; ed altri intrighi di diversissimo genere. Ci sono preti, mercanti, contadini, letterati, archeologi, feudatari, ci sono due campagne elettorali, una sommossa, un terremoto. Ci sono discussioni quasi filosofiche e quasi politiche; ci sono due novellette quasi grassocce incastrate, al modo di Cervantes, nel racconto capitale; ci son Roma e Firenze, un diplomatico e un deputato, un barcaiolo e un signor Alfonso. Lo scheletro, dicevamo, è un po' magro e storto; ma la polpa, di che il Siciliani l'ha rivestito, è magnificamente florida

e luminosa. Ben pochi oggi avrebbero il coraggio di mettere in scena tanti mai personaggi, e non so quanti sarebbero capaci di farli vivere tutti insieme in un piccolo libro di appena trecento pagine.

Ora io non dico che le *individuazioni* del Siciliani siano formidabili: non dico che i suoi personaggi reggano al paragone con quelli di Giovanni Verga. Non c'è una shakespeariana violenza di vita; ma non c'è nemmeno freddezza decorativa o sterilità di sforzo o nomenclatura insignificante. Quando nomina un personaggio il Siciliani ha dietro quel nome e cognome una fisionomia, un carattere, un ricordo personale. Allora s'interrompe, apre una parentesi e vuota il sacco. Non ci lascia mai in asso con una curiosità insoddisfatta; ha la manìa della completezza come i vecchi che sono i narratori più sapienti. E perciò non ha mai fretta, e non salta l'essenziale, come d'altro canto la sua classicità gli vieta di perdersi in minuzie descrittive. E perciò dice molte cose in poco spazio, pur senza aver l'aria di esercitarsi nello stile laconico; e la sua prosa ha una pastosità molle, tenera, sapida (pastosità meridionale, direbbe un goloso, come di buon prosciutto, di fichi secchi e di pane un po' raffermo) che v'induce a leggere lentamente. Sentite una natura di scrittore sobria, calma, non troppo rapida né accensibile, ma solidamente piantata sul suolo donde trae ispirazione e nutrimento: senza stanchezze nervose e senza allucinazioni decadenti. Siamo veramente in provincia.

***

Le parti ottime del libro sono quelle ove si rappresenta la vita pubblica e privata di Cona: così pettegola e sensuale e sentimentale, così gustosa di particolari, così *pompeiana*. Le case sono quasi piccole come gli uomini che le abitano, e gli alberi sono all'altezza degli agricoltori che ne colgono i frutti, e gli eventi sono amichevoli e confidenziali come il paesaggio e l'umanità in cui si svolgono. Le parti pessime sono quelle ove si descrive la vita cittadina di Giovanni Fràncica e specialmente i colloqui politico-filosofico-letterario-sentimentali di Giovanni con Lorenzo Spùlica, poeta probabilmente geniale, ma certamente vanesio arrivista e seccatore. Non v'è cosa su cui non discutano i due amici: dal monumento a Dante sino alle opinioni di Seneca, e non v'è cosa su cui dicano un pensiero o una parola degna di nota. La cultura messa fuori in queste superflue discettazioni è indigesta e pedantesca e non immune dal tanfo della patria farmacia; i punti di vista sono superficiali; e le conclusioni sono ingenue. Si direbbe che quel che negli altri è retorica in Siciliani sia ingenuità e che in un romanzo provinciale nel buon senso anche l'autore senta di tanto in tanto il bisogno di mostrarsi provinciale in un senso meno squisito.

Fra l'une e l'altre, tra le parti ottime e le parti pessime sta la figura di Giovanni Fràncica, fortissima come quella di Anteo quand'è in contatto col suolo nativo, debole, anche artisticamente, quando vive nelle grandi città. Io credo che il Siciliani abbia scritto questo romanzo un po' in fretta (ce n'è qualche

segno perfin nello stile qua e là), considerandolo come una parentesi nella sua opera poetica. Ha avuto torto. Se avesse lavorato più maturamente a riordinare e ad organizzare, invece di una cosa interessantissima, quale il *Giovanni Fràncica* senza dubbio è, avrebbe fatto una cosa tutta quanta bellissima. Ed in Giovanni Fràncica avremmo visto completamente realizzato questo bel tipo di signore sobriamente epicureo, modestamente savio, pagano, senza *snob*, regionalista e comunalista senza ambizioni sovvertitrici: esemplare di buon senso classico e meridionale, di virtù non ascetica, di bontà quadrata e laboriosa.

Ma anche nel romanzo, così com'è, lo vediamo talvolta nella sua pienezza, Giovanni Fràncica. Lo vediamo direttamente nella bellissima navigazione finale da Crotona a Cona; lo vediamo indirettamente, nel riflesso del suo sentimento paesano, al primo suo arrivo a Cona:

"A una brusca svolta della via le donne apparvero sull'argine destro. Erano divise in due gruppi, accoccolate a semicerchio intorno a due alberi (d'olivo), e s'andavano carponi stringendo verso il tronco: raccoglievano bacca a bacca il frutto prezioso, frugando tra i rari fili d'erba e i cespi delle pratoline, e lo riponevano nei loro panieri che poi colmi andavano ad una ad una a vuotare nel sacco che i portatori tenevano diritto e aperto. Al suono delle peste tutte levarono il capo dirizzando verso i passeggeri le loro facce, quale aggrinzata per la vecchiaia, quale piena e tondeggiante per la giovinezza, quale appena fiorente per l'adolescenza. Ma tra loro, una sulla quarantina, dal gran torso e dal volto ancora piacente, da dieci anni capo-squadra al servizio di Pietro Fràn-

cica, riconobbe Giovanni per prima e gridò, levandosi dritta sulle lunghe gambe: — Benvenuto il padrone nostro. Che ci possiate regnare nel vostro paese. — Un più lieve mormorare d'augurî seguì il suo saluto. I portatori si tolsero il cappello e gridarono anch'essi: — Benvenuto il padrone nostro ...

Mi pare una pagina di prosa schietta, delicata, pervasa da un tenue calore commosso e commovente. E ce n'è altre parecchie come questa.

Luigi Pirandello

La Vita nuda.

Nel suo bel saggio sull'umorismo, ove la mediocre filosofia non toglie valore alle copiose ed assennate osservazioni di critica, Luigi Pirandello, novelliere e romanziere umorista, tentava di definire a modo suo l'umorismo. Mentre l'artista, per solito, compone idealmente la sua immagine, facendo convergere gli elementi della realtà verso un fine prestabilito, l'umorista dissocia quegli elementi associati, e dissolve l'ideale in un'amara ed umile verità, che muove lo scrittore e il lettore a un doloroso riso. A questo proposito Luigi Pirandello ricordava il profondo paradosso di Carlyle, secondo cui l'uomo è un animale vestito, e la società ha per base il vestiario. Ed aggiungeva: " Il vestiario *compone* anch'esso, compone e *nasconde*: due cose che l'umorismo non può soffrire. *La vita nuda*, la natura senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, pare all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano ".

Da questo periodetto Luigi Pirandello ha cavato l'ispirazione e il titolo per il suo nuovo volume di novelle: *La vita nuda*, il quale appare anche più interessante che altri volumi del medesimo autore, appunto per la possibilità di mettere in relazione l'opera dell'umorista con la sua teoria e d'illuminarle scambievolmente. Sono in tutto diciassette racconti, così ricchi di particolari gustosi, di vicende episodiche, di sottili digressioni descrittive, che duole veramente scarnirle per scoprire il nocciolo centrale di questo singolare artista. Prendiamone alcune, le più caratteristiche: giacché non val la pena di fermarsi troppo sulla *Vita nuda* e su *Pari*, prima ed ultima novella del volume, ambedue così imprecise e fuggevoli che non saprei riassumerle senza quasi riportarle intere. E nemmeno vale la pena di attardarsi intorno alla *Fedeltà del cane*, ove assistiamo ad uno *chassez-croisez* di gentildonne e di gentiluomini lascivi, cinici e futilmente malvagi, che ricordano le figure e i figuri delle *Smorfie gaie* di Roberto Bracco, o intorno a *Fuoco alla paglia*, ove palpitano ancora la brace di quel misticismo isolano e di quella contadinesca stramberia, che prima arsero nel gran fuoco creatore di Giovanni Verga.

Il Pirandello autentico è altrove, e, per esempio, nella *Toccatina*, che scelgo fra le altre, perché forse è l'unica cosa compiutamente bella nel volume, ma di bellezza veramente mirabile. C'è un veterano, Cristoforo Golisch, che una brutta mattina incontra per le vie di Roma il suo vecchio amico e commilitone Beniamino Lenzi. In che miserabile condizione ridotto il povero uomo! Incapace di pronunciare le consonanti e ridicolmente incitrullito da una "toccatina" al cervello. Cristoforo Golisch non se ne sa dar pace.

“ Pareva che la morte avesse fatto a lui e non al povero Lenzi lo scherzo di quella toccatina lì, al cervello. N'era rivoltato. Con gli occhi torbi, i denti serrati, parlava tra sé e gesticolava per via, come un matto. — Ah, sì? — diceva. — Ti tocco e ti lascio? No, ah, no, perdio! Io non mi riduco in quello stato! Ti faccio tornare per forza, io! Mi passeggi accanto, e ti diverti a vedere come m'hai conciato? A vedermi strascicare un piede: a sentirmi biascicare? Mi rubi mezzo alfabeto, mi fai dire *oa* e *cao*, e ridi? No, caa! No, caa! Vieni qua! Mi tio una pistoettata, com'è veo Dio! Questo spasso io non te lo do! Mi sparo, m'ammazzo com'è vero Dio! Questo spasso non te lo do „. E tanto ci pensa e ci ripensa che anche a lui la morte fa quel grazioso scherzetto: lo tocca e lo lascia; anch'egli strascica un piede e perde mezzo alfabeto. E, com'era facile prevedere, nemmen Cristoforo Golisch si *tia* quella *pistoettata*; anzi si consola più facilmente del povero Lenzi; e con lui va tutte le mattine dallo stesso medico; con lui, quasi beato per un improvviso ringiovanimento, tenta i primi passi, senza bastone e senza guida. Gli rinasce perfin lo spirito d'avventura; e vuole, lui Cristoforo Golisch, accidentato, col confratello accidentato Beniamino Lenzi, fare una bella sorpresa, anzi una *bea soppea*, alla graziosa Nadina, che nei tempi dei tempi fu amante dell'uno e dell'altro. La brava donna non sa se piangere o ridere al lugubre ed ameno spettacolo: e dapprima rimbrotta i due vecchi scimuniti per l'imprudenza che hanno commessa inerpicandosi per quelle scale: poi cerca di acquetarli proponendo un rinfresco: “ Che posso offrirvi? „. Cristoforo Golisch, rimasto mortificato, ingrugnato, non vuole accettar nulla; Beniamino Lenzi accetta un biscottino e lo

mangia accostando la bocca alla mano di Nadina, che lo tiene fra le dita e finge di non volerglielo dare, scattando con brevi risatine: “ No... no... no... Bellini tutt'e due, adesso, come ridono, come ridono a quello scherzo... „.

Ed anche altrove è il vero Pirandello: nella *Distrazione*, ove un cocchiere funebre, svegliandosi da un breve pisolino, durante un desolato funerale estivo, dimentica per un istante il suo nuovo mestiere, e, quasi pensando d'esser ridivenuto cocchiere di vetture pubbliche, offre, con gesto confidenziale, i suoi servigi ad un passante, che per combinazione era padre di otto figli e soffriva di atrabile. Quanto strepito, che putiferio, che assembramento di guardie e di curiosi per una macabra, ma, tutto sommato, innocua distrazione da becchino insonnolito! E ritroviamo il Pirandello nella *Cassa riposta*, ove, non senza grazia, è rimesso a nuovo il vecchio motivo, escogitato, se non erro, da Yorick, del salumiere che, recatosi a far visita a un avvocato, celebre per la sua tirchieria, oltre che per la sua dottrina, gli chiese se il padrone del cane non sia tenuto a indennizzare il bottegaio dei danni che il cane ladro gli ha recati. E, avutane, com'è naturale, risposta affermativa, tutto gongolante lo invita a pagargli quattro lire di salsicce che il suo cane gli ha trafugate. Al che il leguleio non si scompone: pagherà, come ragione e diritto vogliono, le quattro lire delle salsicce: ma paghi l'altro le venticinque lire del consulto giuridico. Venticinque meno quattro: l'avvocato resta in credito di ventuno.

Futilità, facezie, trovate da per finire. Sì, ma nell'arte del Pirandello queste trovate non sono il corpo delle novelle, che, ridotte all'intreccio, varrebbero meno di nulla: sono pretesti occasionali, aridi e

insignificanti manichini, sui quali egli panneggia la doviziosa stoffa delle sue osservazioni cinicamente realistiche.

*
* *

Giacché tale è la caratteristica dell'arte di Luigi Pirandello: un realismo cinico. Non ch'egli sia incapace di pagine sottilmente e dolorosamente poetiche, ove vibri un umorismo di superiore qualità spirituale. Sentite, per esempio, come un volgarissimo marito infelice, afflitto dall'adipe, oltre che dalle protuberanze frontali e gran bevitore di acque purgative, esprime la sua commozione in cospetto del plenilunio:

" — Lei mi vede così grasso e forse non mi suppone capace di commuovermi a uno spettacolo di natura. Ma creda che io ho un'anima piuttosto mingherlina. Un'animuccia coi capelli biondi ho io e col viso dolce, diafano e affilato e gli occhi color di cielo. Un'animuccia insomma che pare un'inglesina, quando, nel silenzio, nella solitudine, s'affaccia alle finestre di questi miei occhiacci di bue, e s'intenerisce alla vista della luna e allo scampanellìo dei grilli sparsi per la campagna.

" Gli uomini, di giorno, nelle città, e i grilli non si si dànno requie la notte nelle campagne. Bella professione quella del grillo!

" — Che fai?

" — Canto.

" — E perché canti?

" Non lo sa nemmeno lui. Canta... E tutte le stelle tremano nel cielo. Lui le guarda. Bella professione, anche quella delle stelle! Che stanno a farci lassù? Niente: guardano anche loro nel vuoto e par che

n'abbiano un brivido continuo. E sapesse quanto mi piace il gufo, che, in mezzo a tanta dolcezza, si mette a singhiozzare da lontano, angosciato. Ci piange, lui, dalla dolcezza „.

Un po' lunga la citazione: ma era necessaria per far intendere di che sia capace l'arte del Pirandello, quando osa staccarsi dal suolo ed, obliosa per un istante della sua meccanicamente congegnata e metodicamente prestabilita malignità, sa, con libera curiosità, frugare nell'anima dei personaggi. In simili momenti il lettore vorrebbe quasi sospingere l'autore, con la forza della sua simpatia, verso una sfera di sentimenti e d'idee, nella quale egli potrebbe perfin rivaleggiare con Thackeray e con Dickens e magari con Sterne. Perché mai l'arte sua non è tutta in questi momenti? Perché le pagine di delicata e complessa sensibilità sono così rare nei suoi libri, che, malgrado la doverosa ammirazione per la forza mentale e per l'acume d'osservazione da cui furono ispirati, ci lasciano un senso di gravosa e penosa opacità? La fantasia del Pirandello è, bisogna pur dire la parola, alquanto grossolana; le sue creature sono di quotidiana e triviale semplicità. Quante delle sue novelle si aggirano intorno alle sciagurate vicende della solita coppia piccolo-borghese! Infinite volte Luigi Pirandello accompagna al coniugale calvario il marito buono ed imbecille, tormentato ed oppresso e vilipeso dalla moglie inesorabilmente malvagia e prepotente. Ovvero si tratta del solito secondo marito, costretto da una grottesca fatalità a ricalcare le orme della solita buon'anima (fino a un'assurdità inverosimilmente macabra: sino a fare il viaggio di nozze nella stessa città ed a consumar le nozze nel medesimo albergo, nella medesima camera, ove le consumò la

buon'anima); o anche si tratta delle solite zitellone, che, senza malizia, finiscono per credersi tutte quante mogli, in parti uguali, del disgraziato che s'illudeva di avere sposato soltanto la sorellina minore. La bottega del pizzicagnolo e il salottino, profumato di muschio e di cipria stantìa, della " sciantosa „ in disponibilità, sono i due poli di questa società languida e inerte, ove la bontà non è altro che ebete rassegnazione e la cattiveria non oltrepassa i limiti dell'astuzia servile; ove gl'interessi ideali si riducono a quello di evitar le troppo dolorose fitte di una " micragna „ cronica e di sbarcare il lunario bordeggiando tra le pericolose secche del giorno 26, ove finalmente il protagonista, quando non è un professoruccio incitrullito dalla correzione dei còmpiti, è l'immutabile burocratico ad uso dei poeti satirici, poltrone ed ironico, decorato di una croce cavalleresca dai superiori e di ben ramificate corone dalla legittima metà. Non importa indagare se il mondo reale, se la vita nuda sia proprio così; è però curioso notare che questo mondo, vero o falso, autentico o affatturato che sia, ha ispirato presso che tutti gli artisti di quella che chiamerei la " scuola romana „. Il *Travaso* ne narra i fasti, Trilussa ne scrive gli apologhi in versi, Luigi Lucatelli ne scrive gli apologhi in prosa. Di questo mondo, che ha i suoi giornalisti e i suoi poeti, Luigi Pirandello è, in certo senso, il novelliere. Eppure, se non erro, egli è ligure d'origine e siciliano di nascita.

Ma la romanità (romanità moderna) dell'immaginazione s'è così vigorosamente innestata nel suo ceppo nativo, che più nulla sentiamo del ligure, quasi nulla del siciliano. Ed anche nella forma il Pirandello è schiettamente romano, cioè a dire perfettamente

chiaro e realistico e concreto, ma un po' tozzo e pesante e grosso, povero di luci fluide e di aloni poetici: sobrio ed espressivo, sì, ma destituito di grazia e d'agilità spirituale. Che perciò? Ciò che han prodotto le arti e le lettere romane, da venti secoli a questa parte, è spesso ammirabile per grandiosa alterigia e per equilibrio di struttura, sebben raramente ci seduca col sorriso aereo della leggiadria.

***

E difatti non è la romanità del contenuto e della forma che ci faccia qualche volta dubitosi intorno all'arte di Luigi Pirandello. Ma qualche volta il sorriso umoristico della sua prosa ci pare contorto come una smorfia, qualche volta la sua freccia ironica ci tocca e non ci ferisce: *telum imbelle*. E allora ripensiamo al titolo del volume ed alla teoria estetica che l'ha inspirato: *la vita nuda*. L'umorismo dovrebbe risultare dal contrasto fra la repugnante nudità della vita, vista com'è davvero o come l'umorista crede che sia, e gli illusorii veli idealistici con cui l'umanità, bugiarda o ingenua, la copre. Sta bene; ma, perché contrasto artistico ci fosse, bisognerebbe che i due elementi cozzassero, non soltanto nella teoria, ma anche e sopratutto nella coscienza viva, nella sensibilità estetica dell'artista che crea. Bisognerebbe ch'egli ci facesse sentire il suo doloroso ed inutile amore per le illusioni che svaniscono, che ci comunicasse la sua ironica sofferenza nel mentre spoglia la vita dai veli, nei quali la trovammo bella e l'amammo, per mostrarcela ignuda. E questo amore, questa sofferenza non c'è. Il cittadino Pirandello rispetta ed ama, senza dubbio, gl'ideali, ma l'artista Pirandello

si mostra supinamente indifferente. I veli della vita sono per lui cenci sudici; e, sacrificandoli, non sa ispirarci quella riluttante simpatia, da cui zampilla il doloroso riso dell'umorismo: appunto perché il suo sacrificio non è molto più drammatico di quello del frate miscredente, che, per alleggerire la nave nella tempesta, getta in preda alle onde il breviario.

Troppo raffinato per compiacersi nel dipingere con vigorosa e quasi brutale indifferenza le laidezze del suo mondo fantastico come fa Trilussa, il Pirandello è d'altro canto troppo poco raffinato per sentire la poesia intima dei contrasti che vorrebbe rappresentare. Conosce a meraviglia uno fra gli elementi della lotta: l'elemento reale; ma ignora quasi completamente l'elemento ideale, che nella sua arte è ridotto ad una larva. E perciò la lotta è poco interessante: trionferà senza sforzo l'unico fra i due lottatori cui l'artista diede forza abbastanza per combattere e vivere. Ed anche perciò i libri del Pirandello ci lasciano spesso incerti. È troppo evidente che ci troviamo di fronte a un temperamento artistico di prima qualità: fuso, omogeneo, con caratteri suoi propri, dotato di gran virtù d'osservazione e di notevole vigore stilistico. Ma anche ci sembra ch'egli pensi e scriva, sforzandosi di atrofizzare una metà della sua anima e della sua mente. Ci pare ch'egli abbia il dovere di esplorare e di coltivare quelle parti della sua sensibilità artistica ed umana che oggi trascura; e che, solo quand'abbia compiuto questo lavoro d'integrazione, possa darci quell'opera che noi tutti aspettiamo da lui.

II.

I POETI

Gli allegri poeti di Milano

In fondo, F. T. Marinetti (si chiama Filippo Tommaso), caposcuola del futurismo, è ancora quale io lo conobbi or sono sei anni a Firenze. Ha perso gli ultimi capelli e ha guadagnato, in compenso, qualche chilogramma di peso; ma nelle linee essenziali della persona fisica e della persona spirituale è rimasto fedele a sé stesso: tutto impeti disordinati e scatti fulminei, ricco di un eloquio precipitoso ove i termini più succulenti dell'*argot* parigino si mescolano a un italiano telegrafico, incapace di discorrere senza colorir le sue parole con una mimica così fortemente accentuata che sembra di momento in momento dover degenerare in una prodigiosa danza del ventre; tutto ebro di felicità quando, in compagnia di festevoli amici, ha potuto vagabondare per ore ed ore lungo le vie deserte della città notturne, destando gli echi insonnoliti con la declamazione spasmodica di un macabro poema decadente, e accendendo le tenebre coi lunghi razzi di riso che zampillano dal suo smargiasso umorismo. Allora non recitava i capolavori del futu-

rismo, che era ancora sulle ginocchia di Giove; recitava poesie francesi consacrate dall'ammirazione universale, se non dall'Accademia; e negli istanti più lirici balzava dall'una all'altra estremità della pedana come una pantera ferita. Ma era ancor più divertente per istrada o al caffè: divertente, nel miglior senso della parola. Dopo Firenze, lo rividi molte volte a Milano: tutto acceso in volto ed entusiasticamente urlante in un crocchio di giornalisti e di letterati, attorno ad una tavola del Savini. E vorrei rivivere qualcuna di quelle serate: tanto raramente mi avvenne in seguito di conoscere un uomo cui, pur senza vizii volgari, la vita sembrasse cosa naturalmente piacevole e gioconda, egualmente benigno e spontaneo nell'accoglienza affettuosa e nell'ingiuria polemica, straricco di forze fisiche ed intellettuali, eppur di nient'altro desideroso che di sperperarle per allietare gli amici, e i conoscenti, e sé stesso. La sua irrequietudine non tollerava ristagno: saltava di entusiasmo in entusiasmo, di motto in motto come il camoscio salta di rupe in rupe. Aveva gusto ed ingegno; ma, nella foga precipitosa con cui viveva e parlava, era impossibile distinguere tra il bello e il brutto, tra il falso e il vero. Pareva quasi che dalla superficie glabra del suo cranio emanassero crepitando miriadi di fugaci scintille come da una parete liscia contro la quale si fosse strofinato un fascetto di zolfanelli.

Viveva, parlava, pareva: ho cominciato dal dire che Marinetti è oggi press'a poco tale qual era sei anni or sono, e ho finito per sdrucciolare verso lo stile da necrologio. Nel giro di pochi periodi cadevo vittima anch'io del comune pregiudizio: che Marinetti sia molto cambiato da quello che fu: che Marinetti

sia un uomo finito, come si dice nel gergo dei letterati. Il grosso pubblico, che lo conosce solo da quando egli va bighellonando coi suoi accoliti e battendo la grancassa del futurismo, non se n'è accorto; ma se ne sono accorti i letterati, che, con quella candida fraternità, con quella fervorosa carità cristiana che li distinguono dal resto dell'uman genere, van mormorando litanie sulla dura sorte di questo buon figliuolo, che aveva tanto ingegno e non ne ha più, che aveva tanto spirito e gli s'è svanito, che aveva promesso tante cose e non ha mantenuto quasi nulla. Peccato mortale! giacché qualche cosa poteva davvero fare il Marinetti. In francese o in italiano? chi sa? Allora lo chiamavano per affettuoso dileggio il poeta franco-italiano; poiché, nato da parenti italiani in Egitto, il Marinetti, incerto fra l'italiano e l'arabo, s'era deciso, non volendo far torto a nessuno, per il francese. Andavano, sì, buccinando che ad orecchie francesi la sua lingua dava un certo suono di barbarico esotismo; ma io non riuscivo a percepirlo, e pensavo con altri molti che nella *Conquête des étoiles*, malgrado l'immaginazione rodomontesca e l'incorreggibile disordine di struttura, fremeva un'invidiabile potenza lirica, e che nel *Roi Bombance* il cattivo gusto di certi particolari e la torrenziale verbosità non bastavano a togliere valore alla stupenda vigoria dell'aristofanesca concezione. La concezione materialistica dalla storia generava finalmente un gorgoglio di feroce riso. Poiché i partiti politici non sono che l'ipocrita nomenclatura delle classi sociali, che lottano l'una contro l'altra per il pane quotidiano; poiché l'ideale non è che la lucida corazza della fame urlante e combattente, il poeta, nella società moderna, è una specie d'idiota, incomprensibile ai contemporanei e

incapace di comprenderli. Clericali e socialisti, conservatori e rivoluzionari sono per lui le quattro facce di un'erma quadrifronte egualmente laida e ripugnante, da qualunque lato si osservi; facce senza luce spirituale, emaciate dal digiuno o illividite dalle indigestioni. Il re si chiama *Bombance*, l'arcivescovo si chiama *Bedaine*, il demagogo rivoltoso si chiama *Ventrecreux*, Ventrevuoto. Si equivalgono: sono tutti e tre sacri alla Putredine, alla *Sainte Pourriture*, che è la loro vera divinità. E invano canta e sogna, nelle pause dei loro osceni delirii, l'ultimo rappresentante dell'idea, il poeta, ovvero l'*Idiot*, poiché nient'altro che un idiota può essere giudicato dagli antropofagi suoi contemporanei; e passa inascoltato e deriso come già Cassandra fra i Troiani.

***

Da una simile ispirazione poteva nascere il capolavoro. Non nacque, perché a Marinetti mancava la serietà del sentimento. Egli non aveva l'orrore del mostruoso, pur mentre concepiva la sua macchina mostruosa; anzi gli pareva divertente e *cocasse*. La fine degli ideali, il dilagare e lo spadroneggiare delle cupidigie materiali lo solleticavano piacevolmente nell'intelletto, ma non lo commovevano nel cuore. Perciò, invece del capolavoro, che non sorge se non quando tutte le attività dello spirito sono in concorde agitazione, gli venne fatta una ingegnosissima fantasmagoria, che alla fine lasciava nell'animo del lettore l'impressione di una burla gigantesca. L'immaginosa fecondità del poeta ci trascinava con sé: la sincerità delle sue intenzioni ci persuadeva debolmente. Ci pareva che con la stessa violenza e con lo stesso

spirito con cui aveva deriso la brutalità di un mondo, che non vive se non per la pagnotta, avrebbe potuto deridere l'ingenuità di un altro mondo ove si vivesse per le idee. Il contenuto gli era indifferente: perciò la sua forma abituale diveniva lo scherzo.

Gli amici letterati sbagliano dunque quando, detergendosi una furtiva lagrima, deplorano che il Marinetti si sia traviato, e quasi quasi vedono nel futurismo un sintomo di follìa. Marinetti è un uomo equilibratissimo e il futurismo è una meravigliosa facezia. Proprio come il *roi Bombance*; anzi è una specie di continuazione del *roi Bombance*. Nel dramma scritto, il poeta, l'idiota, era di temperamento malinconico e sentimentale, e lasciava che la bestiale stupidità dei contemporanei si burlasse di lui. Nella farsa vissuta, nel futurismo, il poeta ha assunto un atteggiamento da buffo shakespeariano: fa ridere gli altri, sì, ma ride anche lui. Il pubblico, che va ad ascoltare nei teatri le declamazioni futuriste, lancia torsoli ai poeti, e si smascella dalle risa, e va fuori tentennando desolatamente la testa, per ipocrita pietà di quei poveri pazzi. Ma si divertirebbe meno, se sapesse che il caposcuola futurista, com'io fermamente credo, si diverte più di lui, e ride meglio perché ride l'ultimo. In una beffa così grandiosa il vero beffeggiato è colui che crede di divertirsi alle spalle di chi ha inventato il giuoco e non suppone nemmeno lontanamente che l'uomo di cui ride sia un burlone. Quando Marinetti, accompagnato da un intero stato maggiore di poeti e di declamatori, tenne la seconda accademia futurista al Lirico di Milano, riuscì a dominare la tempesta con un altissimo grido che gli partiva dal cuore: " non chiediamo applausi, ma fischi „. Or sono circa due anni una sua commedia. *La donna*

è mobile, rappresentata per la prima volta a Torino, fu interrotta da un putiferio di urla ignominiose. Marinetti uscì sulla ribalta, come fanno gli autori acclamati, e, rivolto al pubblico, dichiarò: “ Ringrazio gli organizzatori di questa fischiata, che altamente mi onora „. Era in perfetta buona fede tutte e due le volte. Gl'insuccessi del futurismo comincerebbero quando il pubblico cominciasse a sbadigliare per necessità e ad applaudire per convenienza, come fa in quasi tutte le serate di conferenze e di recitazioni. Ma nel tumulto e nell'insulto il futurismo prospera e cresce.

Giacché che cos'altro ha mai voluto fare il Marinetti se non la parodia della celebrità? Nel mondo moderno, così egli pensava scrivendo il *roi Bombance*, le aspirazioni politiche sono tutt'uno con le contrazioni della pancia vuota e con gli spasimi del ventre dispeptico; nel mondo moderno, così ha continuato a pensare escogitando il futurismo, la gloria si confonde con la celebrità. Gli uomini ambiziosi non desiderano più di vivere col loro pensiero e con le loro opere nell'anima dei posteri: questa era la gloria. Vogliono brillare con le loro apparenze davanti agli occhi, ronzare con l'eco delle loro gesta negli orecchi dei contemporanei: e questa è la celebrità. Simile, almeno in questo, a Victor Hugo fanciullo, che disse: “ io voglio essere come Chateaubriand „, Marinetti si propose di diventar celebre come Gabriele D'Annunzio. Scrisse, tra l'altro, un opuscolo: *D'Annunzio intime*, e più tardi un libro intero: *Les dieux s'en vont, D'Annunzio reste*, ove la curiosità dello scrittore, eliminando quasi tutti gli altri fattori del complicatissimo fenomeno dannunziano, si ferma sul clamore di pubblico richiamo che ha accompagnato l'opera

dannunziana nel suo diffondersi pel mondo. Alla grandezza, alla gloria di quell'arte Marinetti restava insensibile: quel che gl'importava era la sua rumorosa celebrità. E parve fin d'allora aver fissato una bizzarra scommessa con sé medesimo: la celebrità? vi farò vedere come si conquista. Da quel geniale dilettante ed epicureo che era, non stette nemmeno un istante a pensare s'egli non avesse per avventura i mezzi di conquistare la gloria. Purché si facesse del frastuono intorno al suo nome.

Ed inventò il futurismo.

***

Nel febbraio dell'anno 1909 l'Italia fu invasa da immensi manifesti, ove una laconica dicitura a grandi lettere rosse annunziava: " Il Futurismo - F. T. Marinetti „. Che cos'era mai? La soluzione dell'enigma venne qualche giorno più tardi, con un foglio volante che il fondatore della nuova scuola distribuì a migliaia di copie in tutte le parti del mondo, e che poi ripubblicò nella sua rivista: *Poesia*, una strana pubblicazione di formato bislungo, che esce ad intervalli capricciosi, ed ove qualunque parto di cervello umano, sia d'Italia o di Germania o della Terra del Fuoco, ha diritto di asilo, purché, almeno nelle apparenze tipografiche, si distingua dalla prosa. Il futurismo voleva affrancare l'umanità, e specialmente quella parte dell'umanità che si diletta di letteratura, dall'opprimente culto del passato. Il suo proclama consisteva di undici capoversi fra i quali il più interessante era senza dubbio il terzo: " La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia

febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno „. Era evidente la caricatura di certe tendenze energetiche, sportive, imperialiste che da parecchi anni circolavano nella vita e nel pensiero europeo.

E tutto quanto il futurismo è una caricatura, in grandissima parte volontaria: soprattutto nel modo come il caposcuola ne ha diffuso la fama per il mondo. I metodi adoperati dal Marinetti non son diversi da quelli con cui si lancia un nuovo specifico contro l'esaurimento nervoso. La cupidigia industriale e borsistica della nuova Italia e l'insaziabile dilettantismo letterario della vecchia Italia, la credulità del pubblico assuefatto agli espedienti americani di *réclame*. ma non ancora abbastanza scottato dalle delusioni, e l'incorreggibile ammirazione delle nostre platee per quelli che sanno improvvisare mille versi, tenendosi fermi sul piede sinistro: fretta moderna ed antica retorica, facinoroso entusiasmo di tutti quelli che, pur di sberciare *Abbasso l'Austria !*, condurrebbero in malora il loro caro paese, ed innocente amor di chiassate non insolito alla giovinezza latina, tutti, insomma. gli elementi spurii dell'anima contemporanea contribuirono a rendere facile a F. T. Marinetti la vittoria ch'egli s'era proposta. Giacché Marinetti ha vinto la sua scommessa. Leggete in *Poesia* gli articoli che sul futurismo hanno pubblicati i giornali francesi, inglesi, americani, tedeschi; leggete le statistiche, con cui Marinetti annunzia che più di quattrocento giornali si sono occupati del suo bel gesto alla prima rappresentazione di *La donna è mobile*. Forse e senza forse egli è l'italiano più conosciuto all'estero; senza alcun dubbio al mondo, vi sono molti stranieri che, in buonissima fede, credono di vedere in Mari-

netti il più autentico rappresentante della nuova coscienza letteraria italiana. Egli è riuscito a dimostrare che la letteratura può venir considerata come uno *sport*, e che con un buon allenamento si conquista anche un *record* di celebrità poetica.

Quelli che gli fan codazzo sono gente d'indole, di ingegno, di tendenze diversissime. C'è Gian Pietro Lucini, uomo di mente fertile e bizzarra, degno di grande rispetto per l'ingegno malamente sviato, che prosegue, esagerandole, certe tradizioni di stramberia già antiche a Milano, se si pensa alla prosa di Carlo Dossi e ad alcuni scherzi metrici di Arrigo Boito. Il suo ultimo volume si intitola *Revolverate*, e si distingue per una copertina accecante, che sembra grondar sangue. C'è Enrico Cavacchioli, giovanissimo ed eccellente verseggiatore, che ha portato al futurismo un notevole contributo con un volume di *Ranocchie turchine,* preceduto da un furioso proclama, ove si annuncia la criminale intenzione di uccidere " il chiaro di luna „. C'è Paolo Buzzi, impiegato al Comune di Milano ed avvocato, non incapace di graziose fantasie idilliche, e ciò non pertanto futurista anche lui ed autore di un volume che s'intitola *Aeroplani.* Perché Buzzi e Cavacchioli siano futuristi è difficile dire; ma il caposcuola è l'editore dei loro libri, ed essi accettano, forse senza riluttanza, il bollo della scuola. Ma ce n'è altri ancora: oltre i futuristi malinconici, ci sono i futuristi ameni. C'è, per esempio, Corrado Govoni, che ha scritto versi di questo calibro.

La luce stanca si volatilizza
ne la camera per i vetri ermetici;
nei laghi degli armadii si erborizza
un bel giardino con dei muri erpetici.

E c'è anche Aldo Palazzeschi, che così parla alla sua cagnolina, nominata *Diana:*

Salisci, mia Diana, salisci,
salisci cotesto scalino:
non vedi, non vedi è bassino,
bassino bassino, salisci.

Le male lingue dicono che la burla, se è davvero una burla, com'io fermamente credo, sarebbe troppo costosa. Ma Marinetti è un munifico signore, e mostra un gran buon gusto, se preferisce divertirsi con una di quelle grandiose burle sociali di cui da parecchi secoli s'era perduta la consuetudine, anzi che con la solita automobile o col solito macao. Oltre di che, la burla è ricca di significato, essendo una vasta e geniale parodia letteraria, che dimostra anche agli increduli come il contenuto e le forme della letteratura italiana siano, dopo la meravigliosa fioritura degli ultimi decennii, in istato di dissolvimento. E potrà anche riuscire utile, come notava un mio ingegnoso amico, se varrà a far più scettici gl'italiani intorno al valore della celebrità ed a persuaderli che il valore di una produzione spirituale non si giudica dalla sua notorietà e dalla sua diffusione come un prodotto farmaceutico.

Corrado Corradino

La buona novella.

Un artista si commuove, ripensando alla figura di Gesù, e, soggiogato dalla grandiosa ispirazione, sente scuotersi tutto in una volontà di creare: qual'è l'opera che verrà fuori dalla sua commozione e dalla sua volontà? S'egli è architetto, o pittore, o scultore, o musicista, gli esempi degli artisti che lo precedettero nella celebrazione del Redentore potranno atterrirlo, ma non sgomentarlo: poiché egli vive nel secolo XX, egli sente quelle arti con una mentalità e con una tecnica profondamente diverse da quelle con cui le sentirono i costruttori gotici, i pittori giotteschi, gli scultori fiorentini e Sebastiano Bach. Se ha genio creatore e sentimento della cosa farà, pur riprendendo l'immortale leggenda del Cristo, opera del tutto nuova. Giacché la tradizione cristiana non è fatta d'immagini e di suoni, e il cristianesimo non nacque pittorico o musicale. L'espressione e la celebrazione del Cristo nelle arti del disegno e della musica non hanno nulla di dogmatico: si svolsero secondo lo svolgimento di quelle arti, e furono sempre

vere e potenti, in ogni mutazione d'epoca e di stile; purché soccorresse la verità dell'anima che celebrava e la potenza dell'ingegno che esprimeva.

Ma noi non parliamo né di un pittore né di un musicista cristiano; parliamo di un poeta, di Corrado Corradino, che ha pubblicato or è poco un suo vasto poema in ventiquatto canti, *La Buona Novella*, raffigurante la vita di Gesù, dalla nascita in Betlemme fino alla morte sul Calvario: frutto di lungo studio, di pertinace volontà, di immenso e commovente amore per la materia scelta. Qui, trattandosi di un poeta e di un poeta che non si limita ad un'esaltazione lirica, ma narra per esteso gli eventi di quella miracolosa esistenza, il problema si fa più aspro. Giacché il poeta non è nella condizione del pittore, che, portando nell'anima una sua figura del Cristo, può tranquillamente ignorare o aver dimenticato quali fattezze avesse il Cristo nell'immaginazione dei bizantini o dei primitivi fiamminghi o di Raffaello: il poeta si trova, passo a passo, di fronte ai Quattro Evangeli. La tradizione poetica del cristianesimo è veramente dommatica, nel senso che è strettamente unitaria, e rimonta tutta quanta ai tre vangeli sinottici e a San Giovanni. Non è possibile esser nato nei confini della civiltà europea ed ignorare la figura del Cristo quale poeticamente ce la tramandarono Matteo, Marco e Luca; quale filosoficamente la sublimò Giovanni. Per loro merito intrinseco e per il confluirvi continuo di milioni d'anime nei duemila anni dacché il mondo è cristiano, quei piccoli libri hanno assunto un quadruplice splendore di capolavoro: così sostanziale che anche le traduzioni più vili serbano un imponente ricordo di quella sublimità; così compatto che la loro materia sembra definitivamente esaurita dentro il loro

breve cerchio, e che, terminata la lettura, lo storico, il filosofo, l'esegeta può dichiararsi insoddisfatto, e proseguire per conto suo le indagini, e correggere e completare e mutilare: ma il poeta e il critico di poesia non ha più nulla da dire.

Intendiamoci bene: vogliamo forse dire che al grande poeta è vietato occuparsi del Cristo, come al buon cristiano è vietato pronunciare il nome di Dio invano? Nulla è vietato ai poeti, fuorché il crimine di portar la morte, essi che si chiamano per antonomasia " i creatori ", laddove prima era la vita. Se Corrado Corradino ha visto e sentito, se un altro poeta, se altri cento poeti hanno visto e sentito un Cristo diverso da quello dei Vangeli, la *Buona Novella* è una legittima creazione dello spirito, e può essere un capolavoro, e può essere seguìta e accompagnata da cento capolavori della medesima categoria. Se abbiamo quattro Vangeli, perché non potremmo averne un numero indefinito? Giovanni sentì la figura e la predicazione del Cristo con animo diverso da quello con cui le aveva sentite Matteo; e perciò il quarto Evangelo vale esteticamente quanto il primo. Lo contraddice o lo integra? Questione da lasciare agli storici; poiché, dal punto di vista dell'arte, nessun capolavoro può contraddire ai capolavori suoi fratelli. Ora il quinto Evangelo (Evangelo, come tutti sanno, vuol dire *La Buona Novella*, e con la stessa scelta del titolo Corrado Corradino ha mostrato d'aver ben compreso la terribilità della sua gesta poetica), il quinto Evangelo dovrebb'essere, rispetto ai primi quattro, ciò che l'evangelo di San Giovanni è rispetto ai primi tre: identico in apparenza l'argomento; eguale, nelle linee essenziali, il protagonista; simili i personaggi secondari: parallelo lo svolgimento dei fatti: profon-

damente diverso, nel sentimento che la colora, l'intuizione dell'artista. E come potrebbe non essere diversa? Come potrebbe qualche cosa di nuovo non essersi aggiunta, dopo tanta storia di pensiero e di razze, alla visione che i primi cristiani ebbero del Salvatore? A voler guardare le cose dal di fuori, si direbbe che il Corrado si trovasse in condizioni singolarmente favorevoli. Da un secolo, da più di un secolo, il cristianesimo è sottoposto a un tenace ed impetuoso lavoro di critica demolitrice e ricostruttrice: storici e credenti, ortodossi ed eretici, materialisti e mistici han considerato da ogni lato la persona del Cristo, mettendo in luce caratteristiche che finora parevano avvolte nell'ombra, tentando nuove interpretazioni del miracolo, sfrondando la leggenda di rami che venivano caso per caso giudicati secchi ed arricchendola di rigogliosi elementi umani, bestemmiando e creando, innovando e restaurando, distruggendo e spiegando: da Strauss a Renan, da Loisy a Seeley, quanti mai avevano raccolto fascine per la nuova fiamma poetica! Di quanti precursori poteva gloriarsi il Corrado! Ardeva l'eresia da un lato, vigilava l'apologetica dall'altro. Combattuta fra l'una e l'altra, la figura del Cristo, in ombre e luci violente, era vicina alla nostra coscienza ed alla nostra intelligenza come forse non era mai stata dopo la fine del Medio Evo.

***

Ebbene, giunge il poeta dell'età nuova, e si mette a fare una parafrasi dei vecchi Vangeli. Corrado Corradino non ha nemmeno resistito alla tentazione di tradurre in terzine debitamente rimate il Paternoster.

Egli trova nel vangelo di San Matteo, redatta in una prosa divinamente magra e pudica, quella sublime preghiera: " Pater noster qui es in coelis, sanctificetur nomen tuum „; la ritrova poi nel Vangelo di San Luca, ancor più magra ed asciutta. Né San Marco né San Giovanni la riportano; ma Corrado Corradino ha voluto darcene una terza redazione. Eccola:

Padre nostro che sei nei cieli, ogni atto
Dell'uom sia laude al nome tuo. Fra noi
Venga il tuo regno: e da ciascun sia fatto
Quel che è giusto, che è quello che tu vuoi.
Oggi, e al tornare d'ogni dì ci dona
Il pan dovuto a tutti i figli tuoi;
E come per l'amor che a te ci sprona
Noi perdoniamo altrui, tu, giudicando,
Benignamente i nostri error perdona.
Fugga ogni reo pensier per tuo comando;
E non indur la nostra anima frale
In tentazion di iniqui atti, ma quando
Il mal ci tenta, salvaci dal male.

A che pro incrudelire, compiendo un'analisi critica di questa vuota e fredda amplificazione? Non v'è lettore cui non appaia di prim'acchito la fiacchezza di un " brano „ letterario, ove la letteratura compie un esperimento in *corpore vili* a danno del Paternoster; ove, se non vi fossero quasi tante altre zeppe e ridondanze retoriche quante sono le parole, basterebbe quell'energica affermazione del " pan *dovuto* a tutti i figli tuoi „ per dissolvere il tono religioso della preghiera e per disfare il ritmo poetico del sentimento.

Potrei moltiplicare all'infinito gli esempi; potrei addurre l'atrocemente sconsolata confessione di Cristo nell'orto di Getsemani: " tristis est anima mea usque ad mortem ... Il Puccianti l'aveva tradotta decorosamente: " Addolorata è l'anima mia fino alla morte „; il Corrado ne ha tratto un decasillabo gaiamente saltellante sopra una cesura tronca:

— Io son triste nel cor fino alla morte.

Ed altre simili aberrazioni potrei addurre in gran copia; ma non varrebbe la pena: i lettori hanno ormai capito che sia la poesia della *Buona Novella*, tutte le volte che osi competere con la prosa degli Evangeli. Disgraziatamente il Corrado s'è anche provato a narrar la crocifissione, quella crocifissione che nei Vangeli è una tragedia viva, feroce, palpitante di uomini vivi e di gigantesche passioni. Il Corrado ha ridotto quelle immense cose in proporzioni da miniatura; ha soppresso quasi tutti gli episodii e i personaggi; e ha descritto Gesù Cristo moribondo che

volgea l'occhio benigno
Quasi dicesse: io v'amo, con tal viso
Che avria spezzato cori di macigno.

Voi sentite in questa tenera metafora l'accento di Olindo e di Sofronia, l'accento di una poesia epica che preluda al dramma pastorale; ma siete mille miglia lontani dal tono di un'epica che dovrebbe cantare colui che rovesciò dalle fondamenta il mondo. Il Cristo di Corrado Corradino muore in un deserto poetico: dove sono le tre Marie e i soldati e il discepolo caro e Giuseppe d'Arimatea? Dove sono quegli

umani e divini personaggi che, con un solo versetto di nuda e stecchita prosa, la tradizione ha consegnati all'immortalità? In loro vece, il poeta nuovo descrive ai piedi della croce

la lussuria e l'ira
E l'invidia che i rei dardi saetta:
Lì la superbia giacque che delira
Sol di sé paga, e insiem l'accidia vile
Che su gli ardori il freddo alito spira,

eccetera, eccetera: povere, vacue, consuetudinarie astrazioni che reggono, come cariatidi di stucco, la tomba ove giace, esamine, la poesia.

***

Certo, la *Buona Novella* non è, *sic et simpliciter*, una parafrasi in terzine degli Evangeli. C'era, nella mente del poeta, un'intenzione che trascendeva la tradizione cristiana; e proprio quest'intenzione è il fulcro della sua opera. Egli ha voluto darci un Cristo umano, un Cristo senza miracoli e senza resurrezione, il fondatore di un cristianesimo senza Dio, che, annunciando il suo regno, intende proprio annunziare un regno di questa terra: il regno, si direbbe, della giustizia e della libertà. Se non che, questo Cristo non solamente è in opposizione col Cristo della tradizione cristiana: è anche in opposizione col Cristo storico come le moderne ricerche tendono a delinearlo. Non importa: al Corrado, come ad ogni poeta, è lecito inventare. Ma s'inventa, creando; e il nostro poeta s'è invece ridotto a una piccola e pur

dissennata impresa: s'è limitato, come chi dicesse, a "purgare i Vangeli ... Ha soppresso tutto l'elemento miracoloso e trascendente, ed ha amplificato tutto il resto. Quindi ne è venuto un Cristo umano solo nel senso che non ha nulla di divino: non già nel senso che abbia una forte personalità drammatica. Nell'uomo-dio, quale ce lo dava la tradizione, egli ha soppresso il dio ed ha anche indebolito l'uomo. Non ha sentito come nel protagonista dei Vangeli l'amore e l'umiltà coesistano con una formidabile tempra combattente: com'egli, indicibilmente benigno verso i peccatori (ma animato da insultante disprezzo contro gli ipocriti), sia intransigente contro il peccato, e, pronto ad offrire l'altra guancia al bruto percuotitore della carne bruta, senta vigorosamente, incessantemente la superiorità del suo spirito. Non ha sentito nemmeno la tragedia di certe atrocissime crisi intime, che, pure, a chi sappia leggere e comprendere, anche dalla lettera dei Vangeli tralucono con un bagliore di tempeste. Ha letto, s'io non erro, questo periodo della *Vita di Cristo* del Renan, laddove il Renan parla dei pescatori sulle rive del lago di Tiberiade: "Non è dato immaginare l'ebrezza di una vita che scorre in tal modo al cospetto del cielo, la forte e soave fiamma che infonde questo perpetuo contatto con la natura, i sogni di quelle notti passate al chiaror delle stelle, sotto una vôlta azzurra ed infinita ... Ne ha, secondo il suo costume, amplificato la significazione, ed è rimasto ad un Cristo tutto latte e miele, tutto dolcezze e languori, a un Cristo idillico e pastorale, in colloquio coi gigli e cogli olivi, a un Cristo per fanciullini, insomma. Il quale può essere vero, ma per una ispirazione lirica, non per un poema epico in terzine come la *Divina*

Commedia ed in ventiquattro canti come l'*Iliade* e l'*Odissea*.

Giacché, in cospetto di un poema epico cosiffatto, il lettore chiede al poeta una sua complessiva ed organica visione di Gesù. Da Gesù, chiunque egli sia stato, comunque egli abbia vissuto e sia morto, ha inizio una rivoluzione religiosa, sociale e morale, un nuovo ordine di pensieri e di fatti. Ora tu, poeta, — così chiede il lettore, — come mi spieghi che ciò sia avvenuto? I Vangeli me lo spiegano, narrandomi una immensa tragedia storica ed affermando che la vittima era il figliuolo unico di Dio. Tu non parli di Dio; dovresti dunque metter tanto peso dalla parte umana da poter compensare ciò che viene a mancare col miracolo. Ma tu non parli di Dio, e taci anche di Pilato; lasci Lazzaro nella sua tomba, e non riesci nemmeno a dipingermi Giuda. Tu non guardi al Paradiso, ed ignori l'impero dei Cesari; non riconosci Satana, e conosci a mala pena i Farisei. Ma come, donde, perché è dunque nato questo tuo Cristo? Per quale misteriosa ragione è salito sulla croce? Per la nequizia umana? Ma la nequizia umana è una astrazioncella che val poco nella storia e meno ancora nella poesia. Com'è possibile che questo tuo Cristo abbia rinnovato il mondo? Va là; ché non è Cristo quello, ma un povero Cristo.

Così dice il lettore, e non ha torto. Giacché, se una volta, quando scaccia i profanatori dal tempio, il protagonista di Corrado Corradino tende a concretarsi drammaticamente, questa concretezza divien subito goffa e pesante, e l'ira del divino maestro assume una repugnante materialità fisiologica:

Ond'ei per l'ira fe' le guancie rosse.

Questo non vi mis'io, avrebbero ben diritto di protestare gli evangelisti. Ma, tolto quest'unico ed infelice tentativo, il Corrado non insiste, e rimane al suo Gesù tutto passivo, blandamente rivoluzionario, vagamente umanitario, ugualitario, pacifista, femminista e direi quasi positivista.

Il giorno che regnando amore
Uno il pastor sarà, uno l'armento,
Sotto il vessillo del giusto Signore
La donna e l'uom, Maria, con legge eguale
Volgeranno ad ugual porto le prore.

Ecco un temperato programma femminista, messo in bocca a Gesù e con stile dantesco, tanto dantesco quanto può essere la *Basvilliana* di Vincenzo Monti o giù di lì. Ed eccò ora un programma sociale: il seminatore lavora

Sì che alfin surge a contrastare il regno
A l'aureo fasto inerte egli sicuro
Per la virtù del braccio e dell'ingegno:
E già saluta il buon tempo futuro
Che darà per sua grazia al popol forte
Più lieta messe e faticar men duro.

Socialismo, sì; ma di quello che piaceva a Edmondo De Amicis. Se guardate bene la *Buona Novella*, vi apparirà quale è veramente: il poema del Cristo ismidollato e del cristianesimo inzuccherato quali apparivano al roseo socialismo borghese di quindici anni fa. E, se guardate bene il protagonista, finirete per dimenticarne il santo e terribile nome, e per riconoscere in lui le convinzioni, la mentalità, il carattere di Ed-

mondo De Amicis. Carattere, convinzioni, mentalità rispettabili senza dubbio; ma che non bastano per morir sulla croce e per fondare una nuova religione.

***

Un vecchio letterato non avrebbe capito nulla del difetto sostanziale di questa concezione poetica, e vi avrebbe attediati con un lungo esame della sua forma esteriore. Io ve lo risparmio. Un poema senza personaggi e senza svolgimento non può essere che un'esercitazione letteraria. Dalla sua memoria e dai suoi studi il Corrado è stato costretto a ripetere per la millesima volta la più sfruttata e la più sterile fra le esercitazioni retoriche nelle quali si sia compiaciuta la nostra Accademia: ha fatto un paziente e disperato lavoro di sfrangiamento e di ricamo sul metro. sugli spunti. sullo stile, sulle immagini di Dante. Innumerevoli sono i versi che cominciano con parole della *Divina Commedia*, e proseguono poi per conto loro, ricalcando fedelmente il ritmo della terzina dantesca.

E quale è quei...

Voi proseguite:

che con lena affannata,
Uscito fuor dal pelago alla riva,
Si volge all'acqua perigliosa e guata.

Voi proseguite così; ma Corrado Corradino prosegue a modo suo:

E quale è quei che con nova esultanza
Dopo le ambasce dello smarrimento
In piè risurge armato di speranza...

Ma voi non potete essergli grati, perché egli v'ha barattato tre bei versi di Dante con tre mediocri versi che sono e non sono suoi.

Che diremo per concludere? Che cosa si può dire ad un uomo operoso e probo, ad un letterato di buon gusto e di begli studi, ad un'anima candida e dolce, quando da quest'uomo, da questo letterato, da quest'anima è venuta fuori *La Buona Novella*? Non v'è un solo verso sciatto, non una sola pagina tirata via, non una sola menzogna volontaria e cosciente; tutte le parole di questo povero libro dicono quale impeto di amore le abbia suscitate, quale dura fatica di lima le abbia polite. Questo dicono, e nient'altro; e, fuorché la buona intenzione, da lodare non c'è nulla. Che potremo dire a Corrado Corradino? Che in certi momenti la critica sembra una sciaguratissima cosa, e il critico vorrebbe rinascere in una società non maturata ancora dalla cultura, ove le opere sbagliate perissero sotto la giustizia anonima e irresponsabile del pubblico e del tempo. Questo gli potremo dire: ma è una figura retorica. E che altro, dunque?

Io veramente non so.

Poesia crepuscolare

Moretti, Martini, Chiaves.

Che cosa sia la poesia italiana dopo la gloriosa fioritura di Pascoli e di D'Annunzio non è facile capire a chi non s'occupi di letteratura per professione. A interrogare i critici. che distribuiscono ogni anno eque razioni di lodi fra cinquanta o sessanta volumi di versi, si direbbe che Apollo musagete tenga fermo il suo carro di fuoco sullo zenith del nostro cielo. A interrogare il gran pubblico. si direbbe invece che dopo le *Laudi* e i *Poemetti* la poesia italiana si sia spenta. Si spegne infatti, ma in un mite e lunghissimo crepuscolo, cui forse non seguirà la notte. Presso un popolo ricco di energie creatrici come il nostro la lirica esaurita sonnecchia stanca, ma non dorme e non muore. In una morbida ignavia soffusa di vaga inquietudine si confondono gli ultimi sospiri di una grandezza che fu coi primi sommessi balbettii di una grandezza che verrà un giorno alla luce, e il chiarore del tramonto si protrae fino a disperdersi nei primi raggi dell'alba.

Ma la grandezza passata — la meravigliosa gior-

nata lirica che dal grigio e magro civismo di Parini compì la sua parabola fino alla retorica e tragica sensualità dannunziana — è un fatto compiuto, acquisito alla nostra conoscenza, palpitante nel nostro sentimento; mentre la grandezza futura, alla quale abbiamo bisogno di credere solo per una fede quasi religiosa nel destino della nostra cultura, è un enigma da lasciarsi ai profeti. Perciò è più facile e meno arbitrario cogliere i segni di ciò che muore anzi che il preannunzio di ciò che nascerà, e li cogliamo con un misto di pietà simpatica e di tenerezza accorata. Ecco tre giovani poeti crepuscolari — Marino Moretti, Fausto Maria Martini, Carlo Chiaves — che sono indubbiamente fra i migliori rappresentanti di una scuola poetica ogni giorno più numerosa: quella dei lirici che s'annoiano e non hanno che un'emozione da cantare: la torpida e limacciosa malinconia di non aver nulla da dire e da fare.

Vi sono, fra i tre, differenze notevoli di contenuto e di stile; ma son di quelle differenze che fra una trentina d'anni dilegueranno sotto quella patina unitaria che il tempo sovrappone alle opere di un'epoca medesima, quando quest'epoca non abbia messo fuori una personalità così vigorosa da superare l'imperativo dell'ambiente. Noi, vicini, sappiamo facilmente discernere che Moretti è il più languido e delicato e Martini il più canoro ed impreciso, mentre Chiaves, come individuo, è il più forte e raccolto e quello che più consciamente adopera l'ironia. Ma i lontani vedranno più facilmente, nei tre poeti nostri e negli altri molti loro coetanei, un'identica maniera di sentire la vita e di trattar l'arte. Arcadia? scetticismo? decadenza? futurismo? novecentismo, come io stesso altra volta chiamai questo poetare sfiancato e inver-

tebrato, senza capo né coda, cullato passivamente da un ritmo monotono e da una rima narcotica, salvo che, invaso da un'improvvisa fede nella sua missione vaticinatrice, non si metta a rotolare con una valanga di epiteti amplificativi e di enumerazioni enfatiche? Sono tutte formule che implicano una condanna; e l'importante non è né esaltare né condannare, ma capire.

Il Moretti, sulla fine del suo volume, ha qualche spunto di poesia enfatica e celebratoria:

Ebbene, anima mia, sali
sali con me dove vuoi,
librati a volo... Non puoi?
Non ài l'ali? non ài l'ali?

. . . . . .

Percorra, salga avanti! Avanti! Avanti!
in alto! in alto! in alto! Oltre ogni mèta,
oltre, sempre oltre — uomo, dio, poeta!
Vada, e sia solo, e non si volga, e canti.

Ma sono rosarii di punti esclamativi, interiezioni di corto respiro e di scarsa serietà. A queste che il Moretti ha intitolate *alcune poesie scritte con la penna* preferisco la massima parte del volume intitolato: *Poesie scritte col lapis*: roba pallida, esangue, freddolosa, ma non senza una sottile vena di lirismo. Il Moretti non crede né in sé né nella vita, ma, non reputando opportuno ripetere — ci vorrebbe altro petto! — l'appassionato e vendicatore grido di Leopardi, si compiace in un candido e tenue disprezzo di sé medesimo (*questi canti della mia anima mediocre*, chiama i suoi versi), e si trastulla, sbadigliando, con la vita.

Nulla. Noi nella nostra ombra romita
sentiam che tutto è inutilmente, come
se fosse solo una parola, o un nome
breve, di quattro lettere, la vita...

Il suo pessimismo è così limitato che trova soddisfazione, non in una bestemmia e in un grido, ma in un'osservazione ortografica: *di quattro lettere.* Chiama sé stesso *colui che senza fin si sprezza*, giudica il pane che la madre o la sorella gli dispensa *come una immeritata ricompensa*; rimpiange di non esser nato in aborto (ultima contaminazione dell'urlo atroce ma puro: non fossi mai nato!). Se non che, tutte queste confessioni mancano di dramma: il poeta conosce il suo male, ma non lo cura, quasi che a curarlo gli si dovesse polverizzare fra le mani la materia della sua poesia.

Invece è così piacevole questo afoso dormiveglia! Il poeta si rappresenta come se non avesse né patria, né umanità, né professione, né fede; a mala pena confessa di avere un sesso. Il suo sentimento capitale è un sollazzevole fastidio: fa versi e fantastica viaggi bizzarri " per cacciare un poco l'uggia ". Non ha nessuna cura né del presente né dell'avvenire:

Oh, non parlare! Ho paura
che la tua bocca di rosa
mi chieda, inconscia, qualcosa
della mia vita futura:
paura che le tue mani
in una mossa pietosa
mi domandino che cosa,
che cosa farò domani.

Non ama che il suo passato; e questo passato consiste negli anni di scuola, e preferibilmente di scuola elementare. Alla prima infanzia il poeta ripensa con invincibile fissità, con una tenerezza fra commovente e scimunita, e, componendo quartine sul sillabario, sulla maestra, sui nomi dei compagni allineati in ordine alfabetico, riesce a darci cose di una futile ma inquietante e squisita delicatezza. Leggendo la *Signora Lalla* o il *Sillabario*, non è possibile, pur mentre si respinge quell'ozioso fantasticare, comprimere un sorriso di affettuosa simpatia:

Oh sì! prendiamo la cartella scura,
il calamaio in forma di barchetta,
i pennini, la gomma e la cannetta,
la storia sacra e il libro di lettura...
. . . . . .

Andiamo, andiamo! il tema è messo in bella!
Andiamo, andiamo! il sunto è messo in buona!
Dio, com'è tardi! La campana suona...
Fra poco suonerà la campanella...
. . . . . .
Come son vani, come son diversi,
signora Lalla, i miei cómpiti d'ora!
Dimmi, vuoi riguardarmeli tu ancora?
Sembra uno scherzo, ma son tutti in versi...

C'è anche una poesia molto bella nel volume del Moretti, *Le prime tristezze*, ove si narra con serio accoramento come fu che il piccolo poeta marinò per la prima volta la scuola. E questo è un segno caratteristico della nuova poesia giovanile: che piglia a gabbo le cose che prima si pigliavano sul serio e

piglia sul serio le cose che prima parevano futili: i capricci e le malinconie del minorenne. Da quando Giovanni Pascoli dichiarò che il poeta è un fanciullino, se n'è fatta della via lungo questa china sdrucciolevole! Ma Pascoli, che, malgrado quella sua manìa di balbutire, ha l'anima di un grand'uomo, ha rievocato nell'*Aquilone* l'infanzia, mantenendo il tragico punto di vista di un adulto. Questi invece parlano dell'infanzia come fanciulli viziati, facendo le boccucce e chiedendo una chicca. Pare che ancora vivano sotto la tremenda preoccupazione del còmpito e nella dolce speranza della domenica, che poi finirà per annoiarli (il Moretti ha una serie di poesie sulle *domeniche*, ove descrive i diversissimi modi nei quali può manifestarsi la languida noia del giorno di vacanza, con una finezza da vero poeta e con l'affliggente prolissità di un maniaco). Non sanno che farsi della vita, e cercano di risalirne il corso fino alle sorgenti, fino agli anni malcerti quando la responsabilità era così lieve e il dovere era quasi scherzoso.

Questo stato d'animo è più chiaro e più completo nel Moretti che negli altri, sebbene anche nella poesia di Carlo Chiaves se ne trovino tracce considerevoli.

O mio buon compagno d'un giorno,
t'ho visto passar ne la strada,
con l'aria d'un uomo che vada
perdutamente d'attorno.

. . . . . .

Intesi che è una dolcezza
morta per sempre e sepolta,
quella che rifulse una volta,
magnifica spensieratezza.

Intesi: e la mente inquieta,
sai tu ciò che allora pensò?
che voi vi mutaste ed io no,
io solo, il vostro poeta!

Si sente un ritmo più maschio e più duro, un accento men delicato e più rozzo, sebbene anche più corrivo a qualche grossolanità stilistica. Ma l'anima essenziale non muta. Anche Chiaves è afflitto da un vago e vacuo pessimismo.

Il cuore che è stato un po' guasto
ne la sua giovine età
e roso da un'infinità
d'insetti di piccolo pasto.

. . . . . .

Ma un'altra gioia è finita,
tutto scompare e s'oblìa,
ed io non so dove sia
la porta della mia vita.

Anch'egli si rifugia nel ricordo degli anni innocenti, e assopisce la sua fiacca cura nel ritmo di una canzonetta che ricorda davvero gli Arcadi più melliflui e sembra escogitato in un salotto mondano tra il vaporare del thè e l'ultimo sospiro di un ingenuo mezzo soprano:

Se è ver che al mondo tutto,
tutto finisce un giorno,
oh! ch'io non veda il giorno
in che cadrai, distrutto.

La nenia delle parole diventa già quasi musichetta cantabile:

Il vento, che scosse la fronda,
un nembro rapiva di fiori,
di fiori la terra coprì.

O anche:

Così tu vai, sicura,
entro una fiamma accesa,
barbaramente illesa,
ferocemente pura.

Multa renascentur; ma chi avrebbe mai detto che sarebbe risorta, nei poeti del secolo XX, l'anima leggiadramente canora del Metastasio, del Vittorelli e degli abati settecenteschi?

In Chiaves queste vecchie cose risorgono, non senza un sapido riso d'ironia, che manifesta scherzevolmente l'anacronismo. L'ironia lo salva dalla smanceria, e, sebbene gli vieti la flaccida, ma autentica intimità del Moretti, gli permette di scrivere alcune poesie piacevoli e ben composte, come sono *Tra i veli della memoria, La vecchia porta, L' impeto vano.* Poiché può ancora sorridere, egli può ancora padroneggiare la sua materia, mentre Moretti vi è dentro fino alla gola e Fausto Maria Martini vi affoga.

Vi affoga così dolcemente che pare un naufragio nel miele il suo, come quello d'una mosca golosa. Il suo ritmo è così soave che qualche volta piace di canticchiare, direi quasi di zufolare, i suoi versi perdendone il senso:

Ora non posso più cantarti il mare!
Quando cantavo, era lungo il cammino!
Ora lo vedi e tu gli puoi parlare,
e tutto il mare è come un tuo giardino...

E vive con tanto abbandono il suo modo di poetare che nel suo volumetto si possono raccogliere almeno dieci versi che definiscono perfettamente l'arte poetica di Martini e quella di Moretti ed un poco anche quella di Chiaves:

sempre cantava con un fil di voce...
cercando rime per estenuare...
tu che sempre mi parli sottovoce
come la buona monaca al malato.

Dai decadenti francesi è passato al Moretti, al Martini ed ai loro colleghi questa fissazione delle suore di carità, delle domeniche autunnali, dei canali di Bruggia (" per cacciare un poco l'uggia "), delle vecchie signorine che lavorano al *crochet*, dei sonnacchiosi paesaggi provinciali. E queste, o press'a poco, son le cose che ci canta il Martini nella sua bella musica verbale, e, mentre canta, s'ascolta con delizia; e, se piange, piange perché anche un singulto, purché sia ben misurato, può segnare la battuta di un minuetto:

Fausto voleva la felicità.
Ripeteva: " È nascosta fra due monti... ".
E credi a mamma mia se ti racconti:
" Pianse, una notte: ma perché, chissà?... ".

Chi ci ha regalato questa poesia del " triste far niente "? Pascoli col suo " fanciullino ", i decadenti francesi con le loro corsie d'ospedali, d'Annunzio col suo " Poema paradisiaco ", le cui reminiscenze traspaiono di tanto in tanto negli ultimi epigoni? Un po' tutti, un po' nessuno. In senso stretto, non si può dire che i giovani poeti siano dannunziani o pascoliani: prendono il loro magro bene dove lo trovano, e, poiché son giunti al levar delle mense, devono contentarsi delle briciole. Che cosa cantare? La passione epica di Carducci per la patria e per la libertà? Passione esaurita con Carducci: l'umanitarismo di Pascoli e l'imperialismo di d'Annunzio erano già dilettantesimi. Ma Pascoli aveva la sua pia ed ingenua novità da cantare, il campo seminato, l'infanzia tormentata; d'Annunzio aveva la sua leonina sensualità dionisiaca. Anche questo è finito. Un nuovo ideale da cantare? I tempi sono incerti, e la poesia non elabora che ideali concreti. Così alla poesia (alla *santa* poesia, come la chiama ancora il Martini) non resta che idolatrar sé stessa e di sé stessa nutrirsi. Fantasticherie campate nel vuote: povere di realismo e non ricche di lirismo.

Così per la forma. Che c'è da fare dopo le *Odi barbare*, dopo l'*Otre*, dopo la *Morte del cervo*, dopo quella dozzina di liriche dannunziane, nelle quali la nostra lingua mostrò veramente tutto il suo potere? Dovranno passare molti anni prima che quell'eco si spenga, o dovrà sorgere un altro temperamento di quella forza. Frattanto, chi ha una piccola vena di cose sue da dire e non ha voglia di emulare con le ali

dell'anitra il volo di Pindaro, preferisce cantare con un fil di voce. Qui subentrano gli insegnamenti di alcuni decadenti francesi e poi di Giulio Orsini e poi di Guido Gozzano: una certa volontaria e studiata sciatteria; la sintassi prosaica, l'epiteto diminutivo, la quartina pedestre, il verso ritmicamente insipido, simile, nel suo povero profumo, a un fiorellino a quattro petali. Contro la retorica dell'enfasi vien fuori la retorica — che qualche volta è sincera, come tutte le retoriche, del resto — dell'ingenuità e della semplicità. E, poiché non han nulla da cantare, ma sentono un veritiero bisogno di cantare, s'attaccano alle quisquilie, ai fiori di carta od alle cose buffe e malinconiche ch'erano di moda cinquanta o settant'anni fa. Si sono anche rimessi a idealizzare la tubercolosi, la quale — in quanto tubercolosi poetica — pareva ormai domata dal siero della gaia impostura stecchettiana. La ballata romantica s'intreccia con la delicata e sospirosa elegia di Cosimo Giorgeri-Contri: l'atmosfera sa di incenso e di acido fenico. Poiché il gran campo della nostra poesia fu mietuto con falci d'oro, essi indugiano sui margini della via spigolando i residui del romanticismo e le scorie del classicismo e contentandosi di capire in Pascoli le balbuzie, in d'Annunzio il *Poema Paradisiaco.*

Se Carducci offriva un bicchiere a Pio IX, essi cantano le suore: se d'Annunzio vaticinava l'impero del mondo, essi si rifugiano nelle " rosee stazioni provinciali ", o invocano la " natìa porta Palazzo "; se i satanici fervevano di lussuria, essi esaltano l'ambigua castità della carne sazia. Hanno un non so che di quegli adolescenti un po' precoci e un po' grulli, intelligenti e fiacchi, allampanati e sentimentali che a Firenze chiamano con parola di affettuoso dispregio

baccelloni. La loro poesia è la fodera della robusta ed impetuosa poesia che godemmo ed amammo. Pure è poesia. Hanno poca o nessuna smania di vanità, poca ambizione, molta delicata intimità di sentimento. Chi vorrebbe negare la fine sensibilità di Moretti, la monellesca sveltezza di Chiaves, la soffice musicalità di Martini? Bisogna prenderli così come sono e goderli nei limiti del loro potere, senza incrudelire contro manchevolezze, di cui, presi uno per uno, non hanno tutta la colpa. La loro poesia è, come l'amore di cui parla Martini, " simile a un'urna di cristallo, cui protegga la sua fragilità „. È una voce crepuscolare, la voce di una gloriosa poesia che si spegne. Non hanno tanta forza da soverchiare le ultime risonanze delle grandi antiche voci, e il crepuscolo li involge. Giacché non solo le colpe, ma anche le glorie dei padri pesano sui figli.

Ada Negri

—

Dal Profondo.

Lirica pura: non già celebrazione di aspetti della natura, né impressioni di vita contemplata, e nemmeno giudizi, ricordi, situazioni divenute passioni. Nulla di tutto questo: il nuovo libro di Ada Negri, " dal profondo ", è una confessione. L'unico personaggio è l'autrice, la quale, in un monologo di lacerante intensità, si disvela al passante, si racconta al lettore. Noi l'ascoltiamo ad occhi chiusi: senza pietà, poiché l'animo suo è troppo alto per meritare una simpatia umiliante; senza risposta, poiché, per risponderle, dovremmo colmare le sue reticenze, riassumere gli elementi della sua tragedia, offendere il suo orgoglioso pudore.

Questo è il più strano e commovente dissidio, morale ed estetico, delle nuove liriche di Ada Negri. La poetessa si commuove e ci commuove cantando la sua infelicità: ma la canta, non la racconta. Ora, quand'entra in scena il critico, il soliloquio della lirica dovrebbe interrompersi e fornir la materia del dialogo. E qui non si può. In quanto è artista, ogni donna rinunzia al segreto della sua femminilità, ab-

bandona il suo velo di fanciulla o di sposa. Ma Ada Negri ne trattiene fra le dita un lembo. Vi pare che si scopra; ma, se, incoraggiati dal furor passionale con cui ella parla di sé, voi vi fate più vicini ad interrogare, eccola che si raccoglie tutta in sé e si nasconde. Ha aperto la finestra: grida alle stelle ed al cielo il suo dolore. Il passante può udirla. Ma, se il passante si ferma e la guarda, ella gli chiude sul viso le imposte. Sparisce la poetessa; ritorna, nella sua dignitosa alterigia, la signora. Questo soltanto voi avete capito: che la sua confessione, s'ella volesse farvi l'onore di confidarsi a voi, non sarebbe una confessione erotica. Non ha simili cose da raccontare Ada Negri; la voce della sua lirica è quella d'una Amazzone. La purità della sua anima e della sua vita è liscia come la superficie di un diamante.

Di che soffre dunque? Noi siamo siffattamente abituati a *chercher l'homme,* tutte le volte che gli occhi di una donna brillano di pianto o di riso, da non saper farci idea di un dramma muliebre che non sia dramma d'amore. Ada Negri non risponde. Alla fine del suo volume ci par d'esser giunti alla fine di un preludio. Preludio di che? Non sappiamo. In un grido melodioso ella ha raccolto come chi dicesse la sostanza musicale del suo dolore, sopprimendone le determinazioni concrete, i fatti, gli argomenti, gli elementi. Essa è in quello stato d'animo in cui le donne che non sono poetesse ascoltano sfacendosi di pallore e di furore i più torbidi crescendo di Chopin. Il libro s'intitola *Dal profondo*; potrebbe intitolarsi *Nel profondo.* È come se Ada Negri si fosse disperatamente ripiegata su sé medesima per soffocare entro il caos del suo istinto la chiarezza della sua coscienza. A differenza dei poeti, che per solito tendono verso la

lucidità, ella s'affatica per raggiungere l'oscurità; un'oscurità, intendiamoci bene, non di parole, ma di sentimenti. Aprendo e additando la sua piaga sanguinosa, ella si nasconde il volto. Grida, ma non vuol essere né ascoltata né compresa. E tutto il libro, considerato nel suo insieme, è una lunga reticenza. La poetessa singhiozza e si torce le mani, comprimendo la voce che vorrebbe prorompere. A tratti ci sembra ch'ella abbia pubblicato le poesie accessorie, seppellendo in fondo al cassetto o lanciando entro il camino quelle che avrebbero costituito lo scheletro della sua ispirazione e della sua opera. Ci pare ch'ella abbia cercato qualche pretesto per sfogarsi. Anche questo è estremamente femmineo; dominare acerbamente la propria passione per piangere lacrime vere, per urlare selvaggiamente a proposito di una qualsiasi futilità che conceda alla sofferente il beneficio di un diversivo e di una crisi.

E da questo nascono le due più singolari caratteristiche del libro: la sua imprecisione e la sua intensità. Chi riesce a raccontare il suo male, l'ha già in gran parte superato: gradatamente il suo tono diviene calmo, il suo accento diviene obbiettivo. Ma Ada Negri, che non vuole o non può o non sa raccontare, si mantiene per quasi trecento pagine in uno stato di *pathos* convulsivo. Il cielo della sua lirica è carico d'elettricità che non riesce a polarizzarsi e ad esplodere: l'impressione prevalente è quella di un'afa tragica, d'una sospensione affannosa. Bello o brutto? Un buongustaio intransigente, un lettore educato all'esempio dei classici, rimarrebbe in dubbio fino all'ultima pagina, e, stretto dalla necessità di giudicare, si deciderebbe forse contro l'autrice. Ma questo libro chiede un giudizio d'altro genere.

Se non che, non è possibile giudicare senza capire. Dicevo che *Dal profondo* è una confessione reticente. Ma anche le confessioni reticenti dicono qualche cosa. Cerchiamo dunque d'impadronirci del senso del libro, pur senza varcare i limiti imposti dall'autrice. Essa è infelice: d'una infelicità assoluta, senza oggetto determinato; d'una infelicità, che consiste unicamente nel desiderio folle di non essere quella che è. Si sente prigioniera: vorrebbe spezzare i fili d'oro della sua gabbia per volare: non importa dove.

La mia razza è di zingari, e nei boschi
sostano intorno a fuochi di bivacco
le carovane dei miei padri ancora.

Nell'atroce affanno, ella si ripiega su sé stessa ad acquistar coscienza del suo " io ". Ella ha già vissuto sotto altri cieli, in altre forme.

Chi nacque un giorno, in gioia ed in dolore
per mille aspetti immortalmente esiste.

Fu compagna di minatori, moglie, figlia, sorella:

Rauco il respir, sudato il collo, ansante
d'ardua fatica, a mezzo il corpo ignudi,
all'ombra delle volte infere, i rudi
uomini miei m'apparvero giganti.

. . . . . .

Ero una furia, coi capelli a serpi,
colle fiamme negli occhi, con le labbia
sfigurate dagli urli. Ebbra di rabbia
i sassi disselciai, svelsi gli sterpi,

maledissi, colpii, caddi, travolta
venni sotto lo scalpito irrompente
dei cavalli. E passò sulle mie spente
membra il sinistro orror della rivolta.

Stupendo. A prima vista pare che Ada Negri faccia ancora, come ai tempi della sua prima giovinezza, poesia di propaganda. Ma nemmeno il più superficiale degli osservatori si fermerebbe a questa prima impressione. In realtà Ada Negri ha progredito, perché ha capito sé stessa. Ella non è né socialista, né rivoluzionaria in senso politico; ella non ha nessuna fede concreta, né religiosa né sociale. La sostanza del suo sentimento consiste in un lirismo anarchico. Essere diversa da quella che è, e vivere col più spaventoso furore immaginabile la vita. Farsi calpestare dalla cavalleria, sì; ma anche incedere sulla scena come attrice tragica, essere

Cordelia pia, Desdemona sommessa,
Lady Macbeth sinistra e sanguinaria;

ma anche cingere, in un'età barbara, il soggolo bianco della monaca, la scura tonaca e il cilicio:

Tenendo sul mio capo alta la croce
passai fra genti ammutinate, a Cristo
orando: e sangue con velen frammisto
sino al mio petto zampillò feroce.
Fra saccheggio e fetor di pestilenza
incolume passai, d'infermi in traccia;
e più d'uno spirò fra le mie braccia,
da me bevendo una celeste essenza.

Le immagini della guerriera plebea, della diva di palcoscenico e della suora cristiana, se si pensa al loro contenuto, si annullano a vicenda; ma si fondono e si unificano nella loro forma comune, che è la frenesia di una vita libera ed intensa. Rammemorando le varie incarnazioni del suo " io ", l'artista si torce nell'amarissima voluttà di non poter mai interamente morire:

> Ho cent'anni, ho mille anni. La mia vera
> faccia, il mio vero cuore io non li so.
> Né, stanca a morte, io mai conoscerò
> l'ebrezza di poter morire intera.

O interamente vivere, o interamente morire; di spaventoso non c'è che l'esistenza presente, ambigua fra la vita e la morte, languida, pigra, fiacca, inconcludente.

> Tre dame grigie stan sedute intorno
> ad uno stagno sul finir del giorno.
> . . . . . .
> Tre larve
> immote e sole, dello stagno a riva,
> restano a guardia della cupa notte:
> ombre vane, la vana ombra le inghiotte.

Questo e questo soltanto (*il terzetto delle dame grigie*) suscita l'orrore di Ada Negri; contro di questo marasma la par buona ogni forma di vita, purché sia piena, calda, prorompente, perigliosa. Sono disparse le vecchie ideologie politicanti — quelle che troppo spesso attutivano l'impeto creatore in *Fatalità*, in

Tempeste, in *Maternità* — o, se qualche traccia n'è rimasta, è una scoria siffattamente inaridita che non pesa più sulla compagine del libro e pare se ne possa staccare con un soffio. Abbiamo anzi l'opposto dell'ideologia. Tutte le realtà ed i contrasti della vita sono percepiti in uno stato d'animo semplicemente poetico: di quella poesia che è quasi la sola in cui le donne possano eccellere: vale a dire poesia sensuale.

Ma ancora una volta bisogna insistere sopra una distinzione elementare: dir *sensuale* non è tanto come dire *erotico*. Adopero la parola in altro senso. Ciò che nella prima giovinezza di Ada Negri era o voleva essere fede, convinzione, passione, idea, tende ormai a trasformarsi in visione diretta, che, passando per i sensi, accende la fantasia. E spiego con un esempio. L'officina:

la fumida officina
ove d'odio e di sangue gl'ingranaggi
s'intridono talvolta, e nei selvaggi
rombi vibran minaccie di ruina

non è più un argomento oratorio: è una visione drammatica. Più che la significazione politica e sociale della grande industria, colpiscono Ada Negri il selvaggio rombo e lo splendore mortale degli ingranaggi, le apparenze sensuali, visibili, palpabili della macchina. La macchina non è più un simbolo, su cui si ragioni con enfasi fredda.

E la macchina fu pari a una femmina
bella, asservita a lui da un incantesimo,

Da simbolo va diventando metafora. E qui l'intenzione è di genere opposto a quella che per solito hanno i poeti politicanti; invece di sforzarsi a ragionare, Ada Negri si sforza a vedere, con così eccessiva energia che l'immagine vien fuori, almeno questa volta, artificiale e stentata:

Ogni sua grazia occulta, ogni suo segno
palese, ogni finezza di congegno,

gli appartenne, fu carne e sangue e palpito
d'amante, amata in pena ed in delizia:

tutto di lei scrutò, strinse, plasmò,
distrusse, ricostrusse, idoleggiò.

Sotto una tenda, avvolto in un cinereo
lucco d'artiere, fra strumenti e cinghie,

dì e notte visse, in veglia intenta e cruda
a fianco della sua macchina ignuda.

Voi sentite, nella superflua evidenza di quest'aggettivo: *ignuda,* l'ostinata volontà di diffondere dovunque, anche sulla materia morta, anche sul concetto astratto, il palpito di una vita sensuale. Ho già detto che questi ultimi versi non mi piacciono gran che. Ma la loro intenzione è caratteristica per tutto il libro. Attraverso una lenta e dolorosa maturazione è venuto alla luce il nocciolo sostanziale dell'arte di Ada Negri. Essa non è un'umanitaria, né una predicatrice, né una missionaria, né una rivoluzionaria; non è una poetessa di classe o di parte. È puramente e semplicemente una ribelle, nel senso romantico e letterario della parola. In lei vibra, come un'ultima eco, la tempestosa insofferenza, la vaga aspirazione, l'in-

composto pianto dei grandi romantici: di Werther, di Jacopo Ortis, di Consalvo. E la sua musa ricanta ancora una volta la torbida canzone ottocentesca, che bestemmiava la mediocre vita civile e sociale, invocando da un letto di tortura, da una gabbia di servaggio la titanica libertà dell'individuo vittorioso.

***

Ricanta quella canzone, ma non per ripeterla pedissequamente. Essa è una vera artista. E non c'è da meravigliarsi, se oggi capita più spesso di lodare le scrittrici che gli scrittori. Ciò avviene in tutte le epoche di esaurimento e di decadenza. Quando un contenuto letterario s'è impoverito e consunto, le donne, che percepiscono sempre con ritardo i movimenti storici, se ne impadroniscono estraendolo vivo e fresco dal passato; lo riscoprono, quando i loro confratelli l'hanno già seppellito, e ne compongono in un epilogo sonoro gli elementi che stanno per disperdersi. Mentre il petrarchismo illanguidiva sorse in Italia la pleiade delle poetesse cinquecentesche; mentre si chiude il terzo ciclo della letteratura italiana, vengono sul proscenio, ad agitare ancora per un attimo le fiaccole d'una bellezza semispenta, alcune donne animose. Perciò oggi abbiamo più poetesse che poeti in Italia e più romanzatrici che romanzieri: la scarsa cultura e l'istintiva ingenuità salva le donne, pur mentre ripetono vecchi motivi, dal pericolo di ripeterli con manierata passività.

Bello o brutto? chiedevamo a proposito del nuovo libro di Ada Negri. Bisogna eludere la domanda e girare la difficoltà. Lasciamo stare i pedanti. Ma

anche per un fine buongustaio non v'è una sola poesia, in questo volume, che possa compiutamente soddisfarlo. Sarebbe troppo facile mettere insieme un campionario di scorrettezze, di astrazioni vuote, di incoerenze fantastiche e stilistiche. Eppure il tono complessivo del libro aderisce alla nostra sensibilità, e vi imprime un solco profondo. Si direbbe quasi che l'arte di Ada Negri fosse di là dal bello e dal brutto. Le nostre riprovazioni parziali si compongono alla fine in un'approvazione ammirativa. Caso per caso, questo ci par fiacco e slombato, quest'altro ci par confuso ed enfatico. Ma tutto l'insieme ha qualche cosa di ferrigno e d'aspro, che rivela un temperamento di autentica energia. Se le impressioni poetiche si potessero tradurre in sensazioni olfattive, direi che da questo libro emana l'odore acre di un tizzo fumigante nel fuoco che non l'investe tutto intero. C'è il fumo, ma c'è anche il fuoco; c'è l'accento d'una commozione verace, che, pure attraverso le reticenze e i singulti, si propaga nell'anima del lettore. La confessione è troppo lacunosa e imprecisa perché possa persuaderci; ma è anche troppo impetuosa perché possa lasciarci freddi. Il buon gusto, che pur vorrebbe resistere, è travolto da un'ondata di simpatia. Sentiamo che questa poetessa non diventerà mai un'artista perfetta; ma sentiamo che la sua forza poetica è qualche volta tale da compensare la deficienza dell'arte:

Il mondo
col suo bene e il suo male è tutto in me:
ed io somiglio al letto d'un torrente
in piena, allor che l'acqua vi precipita
dal monte, ribollendo nelle torbide

schiume, in sua furia rapinando gli alberi,
empiendo l'aria del suo rauco mugghio;
ma le pietre e le sabbie del ghiareto,
frantumate e travolte, abbrividiscono
d'ansia e di gioia all'impeto dell'acqua
che le devasta, follemente viva.

Anche la critica, che ama la vita, pur quand'è scomposta, si lascia frantumare e trascinare da questo torrente. E ne gode.

...

In morte di Vittoria Aganoor

Nella storia della poesia italiana Vittoria Aganoor passerà coronata da un alone di gloria amorosa e di passione sanguigna. Non il pertinace e fermo compianto vedovile di Vittoria Colonna, davanti a cui piegò le ginocchia Michelangiolo Buonarrotti, non il rassegnato rancore e la amarezza delusa di Gaspara Stampa; nessuna fra le fantastiche e reali tragedie che ispirarono le nostre poetesse e le straniere può paragonarsi alla spaventosa catastrofe di quella fatale mattinata di maggio. Qui ogni sospetto di atteggiamenti letterari e retorici si dilegua. Abbiamo sotto i nostri occhi l'indicibile realtà di un cadavere sanguinante a fianco di un cadavere esangue. Il marito, l'amante giacque con la tempia sfracellata, accanto alla nobile e pura poetessa scarnita e consunta dal lungo morbo che ne travagliò le viscere. Questa volta la poesia, la più fosca, romanzesca poesia si confonde con il fatto. Quale immagine ci faremmo dei due protagonisti di questo lugubre idillio se non avessimo presenti alla memoria la figura delle loro persone e delle loro opere! Dovremmo immaginare che l'uno e l'altra fossero nel primo fiore della giovinezza tempestosa, che egli chiudesse nell'anima rivoluzionaria tutti gli uragani spirituali del giovane Aroldo e che

ella, la poetessa, vibrasse nell'incoercibile rigoglio sentimentale e sensuale di una Saffo, dalla chioma di viola. Erano invece maturi e ragionevoli. Egli gentiluomo agricoltore e deputato di buon senso, essendo a mezza via fra i cinquanta ed i sessanta; ella compiuta gentildonna e perfetta sposa, avendo di non poco sorpassati i quaranta anni. La follìa travolgente d'una passione che non perdona alla morte s'annidava fra le pareti d'una casa dignitosa, sorvegliata e protetta dalle più esemplari virtù domestiche e civili. Chi ha letto i due volumi nei quali s'accoglie l'opera di Vittoria Aganoor, la *Leggenda eterna*, pubblicata or sono undici anni dai Treves e le *Nuove liriche* apparse sulla fine del 1908 per la *Nuova Antologia*, non avrebbe mai preveduto che la vita di questa ammirabile dama letterata potesse conchiudersi e sparire in un vortice di rovina. Non le Furie, ma le Grazie presiedevano alla sua opera e dirigevano il suo ingegno. Fra la scapigliata licenziosità studentesca di Anna Vivanti ed il santo ardore plebeo di Ada Negri, fra l'incomposto e poderoso realismo di Matilde Serao e la nostalgica melanconia di Grazia Deledda, la lirica di Vittoria Aganoor aveva un posto ed un carattere tutti suoi nella fiorente letteratura femminile della nuova Italia. E questo posto le era assegnato, questo carattere le era conferito dall'educazione sociale e dall'educazione letteraria in virtù delle quali Vittoria Aganoor si formò e crebbe.

Del focoso sangue orientale che, per parte del padre, armeno, le scorreva nelle arterie, pareva non altro rimanesse visibile se non l'ingenuo lampeggiare dei suoi occhi attenti e lo splendore notturno della sua capellatura. Nata a Venezia, vissuta per quasi tutta la sua giovinezza nel Veneto, amica e scolara caris-

sima al mite e probo Zanella, venne su in pensieri di riguardosa moderazione e di femminilità gentilmente pudica. Tardi si decise a pubblicare i suoi versi, più tardi ancora fu sposa. Apparve nel mondo elegante senza smancerie snobistiche e senza colpevoli futilità, ma anche senza atteggiamenti di ribellione geniale e senza romantica prosopopea. Quale era la sua vita tale era la sua arte: tutta dedita alle opere buone ed ai buoni sentimenti; calma, equilibrata, decorosamente raccolta e signorilmente composta. A prima vista quelle poesie — se se ne tolgono alcune di pudico ma veemente amore — sembravano un po' frigide e convenzionali. Leggevamo, per esempio, senza schietta commozione i versi che Vittoria Aganoor indirizzava ai *Fratelli lontani* periti nel terremoto delle Calabrie:

e la speranza era nei vostri cuori,
nella mente il pensier dell'avvenire,
inconsci come l'erbe e come i fiori
cui solo basta un raggio ad appassire.
E la speranza era nei vostri cuori.

Quel dire *solo un raggio basta* perché l'erbe ed i fiori appassiscano ci pareva indeterminato e perfino inopportuno. Quel primo verso, ripetuto alla fine della strofa, *E la speranza era nei vostri cuori*, suonava al nostro orecchio come un debole ritornello canoro troppo impari alle emozioni che il disastro doveva suscitare nell'animo nostro ed in quello della poetessa. Non dico che, rileggendo e ripensando, potessimo arrivare a percepire nella poesia di Vittoria Aganoor il calore del genio. Una impressione di convenzionalismo letterario, di accademia togata, di regolarità incolore rimaneva a nostro malincuore ineliminabile. Ma qual-

che cosa di amabile c'era, malgrado tutto, in quella poesia, e questa sua amabilità era così costante e così persuasiva, che finiva per muoverci ad uno speciale, e sia pur limitato, sentimento di ammirazione. Ammirazione per il contenuto si dirà: per l'animo, non per l'arte della poetessa.

E certo ci piaceva quella sua umile e non predicatoria perfezione morale; ci commuoveva la devozione alla madre, che aveva ispirato la *Leggenda eterna*, la devozione al marito che inspirava *Le nuove liriche*. Ci seduceva la schiettezza con cui Vittoria Aganoor celebrava le cose buone e belle, le memorie di Venezia evocate non senza grazia e non senza forza nei *Cavalli di San Marco*, i nitidi paesaggi umbri, l'amore di patria, l'aspirazione alla giustizia sociale. Cose queste che la poetessa sentiva con impeto scarso, ma con fede ferma e sincera, ed esprimeva con forma lucida e serena immune da atteggiamenti retorici e convulsivi. Non palpitava nella sua arte l'ala del genio, ma come ella prendeva sul serio la vita così non scherzava con l'arte. Non indulgeva alla sciattezza ed alla fretta e nemmeno tentava di atterrire il lettore con miracolosi funambulismi stilistici. Studiava la parola, poliva il verso, conchiudeva esattamente l'esile, ma non mai volgare pensiero. Erano poesie di scuola, ma delle migliori che una scuola potesse produrre, e, se alcuni esagerarono celebrandola come una grande artista, peccherebbe di iniquità chi volesse negarle il rispetto e la considerazione di cui si fece degna. Fu nella vita come nell'arte una nobile e pura signora. Meritava di conchiudere in un crepuscolo più placido il suo non inglorioso viaggio terrestre.

III.

OMBRE DELLA STORIA

Carlo Gozzi

Memorie inutili.

Carlo Gozzi, che presso gl'italiani d'oggi, se si toglie la sua fratellanza con Gaspare, non ha nessun motivo di celebrità, ma ai tempi suoi godé tanta fortuna presso il pubblico veneziano da mettere a risico la reputazione del Chiari e del Goldoni, calunniato dal nobile Pietro Antonio Gratarol, scrisse le sue difese in due volumi: *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà.* Le scrisse verso il 1780; ma, per volere della Serenissima, inetta in tutto fuorché nella soffocazione degli scandali, dové attendere per la pubblicazione fino alla vigilia di Campoformio. La schiavitù della patria, trafficata dal Buonaparte con l'Austria, fu libertà per i cittadini malcontenti. Non credo che sdruccioli verso il peccato di calunnia, come il nobile Gratarol, chi supponga che, nel rivolgimento compiuto e nella sciagurata catastrofe che si maturava, nulla stesse a cuore di Carlo Gozzi come la licenza, che improvvisamente gli veniva, di sfogarsi. Anch'egli, come il goffo tenore della *Tosca*

all'annunzio della battaglia di Marengo, poté gridare: *Ah! c'è un Dio vendicator!* Ora, il primo volume delle *Memorie inutili* è riapparso nella nuova collezione di scrittori italiani, che con perfetta dignità tipografica si va pubblicando a Bari, e che, se è vero che questa nostra infrollita anima letteraria ha bisogno e desiderio di forte nutrimento, sarà salutata con grande gioia dal ceto colto.

Intanto, queste *Memorie inutili* offrono un'indimenticabile lettura. Chi ha osservato nelle Memorie di Casanova il più bell'auto-ritratto del mariuolo di genio e dell'avventuriero letterato, potrà con le Memorie di Carlo Gozzi completare la sua esperienza, aggiungendo alla sua galleria immaginaria l'auto-ritratto dell'onest'uomo, senza idee e senza ideali. Veneziani e della fine del secolo XVIII tutti e due, i due personaggi hanno poche qualità simili, moltissime opposte, ma di quell'opposizione che, con termine pittorico, si direbbe complementare, come due tinte che, accostate, rendono una perfetta armonia. L'uno, il gaglioffo, simula la condizione dei grandi; l'altro, il galantuomo, venuto su da famiglia blasonata, stringe amicizie intrinseche coi comici e con le comiche; quegli si sforza a salire, imitando le maniere della casta privilegiata; questi discende per scoramento e per indifferenza prima che la rivoluzione ve lo costringa. Sono tutti e due spostati: e, giungendo da origini diverse, s'incontrano simbolicamente su quello che pare il luogo comune della società settecentesca: il palcoscenico. Poiché il teatro fu, in quell'epoca, come un'anticamera della Costituente, ove le classi privilegiate deposero la loro supremazia; fu, meglio ancora, la pubblica piazza, ove i passanti s'incrociano, ignari ciascuno del desiderio che spinge

l'altro e della mèta verso cui lo spinge. Ivi i cavalieri e i borghesi, i notai ed i mercanti, i bari e i buoni padri di famiglia, gli eredi di cognomi storici e i figli di nessuno, passavano in una calca perennemente fluttuante, urtandosi col gomito, chiedendosi leziosamente scusa, ognuno con un suo piccolo donativo luccicante da depor nelle mani di una Pamela, che si riposava da una giornata d'ozio e si preparava a una nottata di mercimonio, recitando per tre ore una parte d'ingenua. Vi furono tempi, quando la società ebbe il suo centro nel foro, e poi quando l'ebbe nel circo, e poi nella chiesa, e poi nel teatro. La società d'oggi non s'è ancora decisa, quantunque sembri che, vinte le tentazioni del Consiglio comunale e dell'aula giudiziaria, voglia allietare i suoi ozii con le frenesie dello stadio. E così, come vi fu tempo nel quale sulle altre formazioni sociali parve predominare il tipo dell'oratore politico e vi fu tempo nel quale l'uomo era sopratutto un credente, venne anche il tempo nel quale l'autor comico, l'attore, la ballerina, l'attrice occuparono il proscenio, non solo del loro teatro, ma della vita intera. Tutto il settecento ha qualcosa di truccato e di gesticolante: si direbbe un secolo in maschera. Se Casanova e Gozzi, così diversi per tante altre cose, s'incontrano in quella loro passione teatrale, in quel bazzicare coi comici, ma soprattutto in quel considerarsi meno che da uomini da personaggi di commedia, si può dire che sul palcoscenico s'incontrano tutte le figure tipiche del settecento: anche il grandissimo Tiepolo, con quel suo fare largo e sorprendente da scenografo di genio.

Fra Casanova e Gozzi c'è un tipo medio, che riassume tutto: Beaumarchais. Non era veneziano il creatore di Figaro, ma avrebbe meritato d'essere.

Non era spregiudicato come Casanova né galantuomo come Gozzi, non adulatore dei principi, né amico intrinseco delle plebi, ma quintessenza delle qualità prevalenti fra i suoi coetanei: un po' cinico e un po' moralista, causidico e turbolento, straricco d'immaginazione e piuttosto povero di fantasia creatrice, epicureo e ribelle, entusiasta e impostore, ed anch'egli autor comico di prim'ordine e commediante di grande stile. Ha del Casanova e del Gozzi insieme, senz'essere né l'uno né l'altro. E, se questa può parere una via troppo tortuosa per giungere al Gozzi, bisogna anche usare una certa indulgenza verso i metodi equivoci, quando si tratta di argomenti equivoci. Carlo Gozzi non è una personalità così robusta ed autonoma che si dichiari per sé stessa. Acquista luce dalle vicinanze e dai raffronti. Sono un po' come lui quasi tutti i figli di quel secolo: creature mutevoli fatte piuttosto di ambiente che di coscienza, materia passiva d'umanità su cui s'imprime l'orma degli eventi e degli uomini che calpestandola le dànno una forma, specchi non affatto tersi, che riflettono sformandole con una velatura tra malinconica e ironica le immagini di una vita cui l'incipiente putredine imprime un pallore di morbosa poesia.

*
* *

Pallide, sono queste memorie di Carlo Gozzi. Certo, il buon sangue del patrizio non mente, e Carlo Gozzi non è un Beaumarchais, e tanto meno un Casanova o un Cagliostro. Egli è prode quando è necessario esser prode, e galantuomo è sempre. Ma non si piglia sul serio, e non crede alla vita. Il fondo della sua educazione da nobiluomo probo e dignitoso gli vieta

di essere scettico con impudicizia o con belletti retorici. È scettico con una certa sua pigra e molle amarezza, che è tutta l'originalità del suo tono. Prode e combattivo, ed anche petulante ed accattabrighe, sì; né tale per avidità di danaro o per canagliesca violenza, ma per una specie d'istinto ereditario e d'abitudine imposta. Mentre la sua azione è collerica, la sua anima è pacifica. Non ha paura di nulla, e pure disprezza la guerra. Raccontando le sue smargiassate soldatesche in Dalmazia, né se ne vanta con spirito da don Rodrigo né se ne pente con cuore da fra Cristoforo: le deplora accidiosamente in nome d'un mediocre ideale che non oltrepassa la misura del senso comune e della prudenza borghese. Ha la condotta di un leone col temperamento di un animale domestico. È una specie di don Chisciotte rinsavito, che mette su bottega. Se potesse fare a suo talento, applicherebbe la massima di vivere e di lasciar vivere. Non può, perché quei suoi benedetti nervi non vogliono. Ha un raziocinio freddo e un sentimento caldo che s'avvicendano come le due correnti d'una doccia alternata. E perciò, messa fine alle imprese soldatesche di Dalmazia, perché l'animo suo non era guerriero, come non era guerriero l'animo dei veneziani di Campoformio, si mette a battagliare senza tregua nella famiglia e nella città. Era d'una stirpe di combattenti. E ne venne fuori un figlio ribelle, un accademico stizzoso e un collezionista di litigi forensi. Ma, avendo l'abitudine e non la volontà del combattente, combatteva di mal animo, e la vittoria non meno della sconfitta gli promoveva la bile. Era come uno che per debolezza o per necessità faccia un mestiere che gli ripugna. Senonché il mestiere che ripugnava a Carlo Gozzi era il mestiere dei me-

stieri: la vita. Cioè, vedeva la vita come una somma di faccende noiose, come un mestiere vero e proprio. Non gli era più possibile, e forse non gli fu mai possibile di considerarla come una missione. Era buon suddito, rispettoso della legge ed ossequente verso i grandi, ma senza una sola favilla d'amor patrio attivo. Rispettava e praticava la religione, ma senza una traccia di crisi o di fervor religioso. Era benefico e leale; ma tollerava i pesi che queste sue virtù gli recavano col gemito represso di un facchino che trascini due sacca di piombo su per un'erta. Mancava di entusiasmo. Aveva una natura di primissima qualità originaria, ma bacata. Restava splendente lo smalto, ma col vuoto e il molliccio della carie all'interno. E ne soffriva, senza rendersi conto di che soffrisse.

Questa oscurità di coscienza genera un'incessante sproporzione, che è la legge perpetua della vita e dell'opera di Carlo Gozzi. Anche queste memorie sono sproporzionate: due grossi volumi fitti fitti per ribattere men che cinquanta pagine di maldicenze, e quelle maldicenze scritte da quel Carneade di Pietro Antonio Gratarol circa vent'anni prima che il Gozzi potesse pubblicare le sue *Memorie*. Il Gratarol s'era fitto in capo che nella commedia *le Droghe d'amore* Carlo Gozzi avesse voluto burlarsi di lui; e perciò l'aveva assalito con pubbliche contumelie. Ora, eccoti, vent'anni dopo, Carlo Gozzi con due volumi di pubbliche difese! Invano, per diciassett'anni di seguito, le Autorità della Repubblica lo trattengono: invano gli amici superstiti del Gratarol lo supplicano di non recare offesa a un cadavere. Egli protesta altamente che non vuole aggredire nessuno. Ma vuole scolpare sé stesso, e lo farà con annosa e voluminosa cocciu-

taggine. Ha questo dell'uomo di buon sangue: l'impazienza dell'ermellino che non tollera macchie sulla sua pelliccia candida. Che lo tengano poi per grande e per geniale o per triviale ed inetto, non gl'importa un gran che. Sant'Agostino scrive l'autobiografia per narrare come il suo spirito giungesse alle porte della città di Dio; Rousseau, confessandosi, mette in conflitto la sua anima con l'assetto sociale ove si muove a disagio; Goethe espone i casi della sua vita per dire come mai dalla mediocre Germania del settecento fiorisse il suo genio; Casanova, salvo qualche attimo di comica o sconcia contrizione, racconta la sua carriera terrestre con la voce ebbra ed il gesto tumultuante d'un fauno che racconti un baccanale. Ma Carlo Gozzi scrive un'autobiografia in due volumi per convincere di mendacio Pietro Antonio Gratarol. Non gli importa che i giudici lettori lo glorifichino in un'apoteosi; gli basta che lo assolvano per inesistenza di reato. Scrive la sua vita, come un avvocato di buon gusto e di stile sobrio scriverebbe una comparsa conclusionale, senza fronzoli e senza retorica, senza la pretesa di commuovere o d'esaltare, ma con l'unico fine, confessato e confessabile, di dimostrare un fatto. Morto il padre, Carlo Gozzi s'impegnò in vent'anni di ostinate e minuziose liti giudiziarie per salvare i residui del patrimonio. Gliene rimase qualche cosa nel sangue. Poiché questo rimaneva nel nobil'uomo veneziano che per tre anni fu soldato in Dalmazia: un comico onorato con un fondo di avvocato civilista; tutto il contrario di un buffone e d'un azzeccagarbugli per disposizioni morali, ma loro confratello per disposizione d'ingegno.

Non abbiamo i conti sotto mano per dimostrare quel che al fiuto pare indubitabile: che il Gozzi sprecò

troppo tempo e troppa forza per ricuperare quei pochi ducati di eredità manomessa, egli che poi, da patrizio sprezzante della mercatura, regalava le sue commedie applauditissime alla compagnia del Sacchi, mentre il Goldoni da ogni commedia o fortunata o mediocre cavava una somma invariabile di zecchini sonanti. Ma certo sproporzionate al fine che perseguono sono le *Memorie*. C'era, in quell'uomo, del causidico da commedia il furor litigioso, il puntiglio, la stizza, l'atrabile. E c'era poi del commediante il poco conto in cui teneva sé medesimo. S'egli ci udisse, mentre lo paragoniamo, sia pure per interpretarlo diminuendolo, a Sant'Agostino, a Rousseau, a Casanova, a Goethe, scoppierebbe in una di quelle sue interminabili risate, delle quali così spesso parla senza però mai comunicarle al lettore. Ma se l'aveva detto egli stesso, e nel frontispizio, che le sue *Memorie* sono *inutili*! Ma se aveva aggiunto che le pubblicava per *umiltà*! Non ci tiene né punto né poco a passare per un eroe; basta che si mondi dalle accuse che gli furon mosse. Immunità chiede e non gloria. Né la sua è opera da pittore, ma da smacchiatore. Non chiede di percorrere al galoppo il mondo dei posteri, come un corsiero immortale da Iliade, ma di rientrar nel suo guscio come una lumaca solleticata. Soltanto, poiché gli avevano toccato le corna, chiede di spargere sulla pubblica via un grumo di bava candida ed innocua. Questo è tutto. Eppure ne domanda umilmente venia ai lettori, poiché son molti i capitoli, nei quali parla di sbadigli suoi nello scrivere e di sbadigli del lettore nel seguirlo, e compatisce il lettore che s'annoia a quegli eventi, ma protesta ch'egli s'annoiò anche più tristamente nel subirli. E, se vi narra che una sua commedia fu subissata d'applausi,

aggiunge in tutta fretta che quegli applausi non provano la bontà della commedia. Era un " andazzo „ che succedeva all'" andazzo „ di Chiari e di Goldoni e sarebbe svanito come quello. Se si lascia sedurre da una digressione, e parla, per una pagina, di cose che non lo riguardano, eccolo pronto a ripigliare il freno, perché voi non possiate tacciarlo di un'ambizione da storiografo. Si deve scolpare davanti a un pubblico di giudici, e perciò ha da tenersi stretto all'argomento e non divagare come un avvocato parolaio. È generoso e fiero, ma se ne vanta il meno possibile. Non tiene alle sue qualità positive, meno ad una, alla sua qualità da commediante: a quella ch'egli chiama il suo " risibile „, vuol dire il suo temperamento umoristico che gli permetteva di tollerare con fragorose risate le avversità. Ma il lettore non ride a questo riso astratto, che rimane sulla carta. Vede il giallo, sente il riso di testa di un conte di Cigognac divenuto maschera comica e capitan Fracassa, senza nemmen la consolazione d'innamorarsi perdutamente di un'attrice. Ma non ride.

Non s'annoia tuttavia il lettore, come vorrebbe il gentiluomo Gozzi per umiltà: anzi si smarrisce piacevolissimamente in quella prosa, ove sotto la tersa superficie del bel parlar toscano si percepisce la cantilena un po' stracca e donnesca di un accento dolcemente veneto che contrasta in modo assai bizzarro coi fatti di varia bellicosità onde son composte le memorie. Non s'annoia, ma nemmeno ride, come pretende il commediante Gozzi per boria professionale. Soffre, anzi, con questo brav'uomo di grande ingegno e di fiacco carattere, per quella singolare stortura che gli faceva prendere troppo sul serio le cose minime e troppo poco le cose grandi. Osservate la progressione

del primo volume. È una progressione a rovescio. Il Gozzi nasce uomo e va diventando fanciullo. Prima è soldato, poi è accademico, infine è protettore di una compagnia comica. Prima vive di risse, che son cose deplorevoli ma tragiche, poi di litigi familiari e forensi, che sono ancora cose serie. Qui, nel descrivere le condizioni della sciagurata sua famiglia e nel disegnare i caratteri di suo fratello Gaspare, distratto ed inerte, della cognata invadente, della madre parziale, del padre paralitico, il Gozzi ha pagine di affascinante vivacità. Si sente che dice il vero, e vuol essere giusto. Ma, proprio come un causidico, diventa ingiusto per colpa del *summum jus*; e sembra addirittura duro di cuore, quando parla con tagliente ironia di una sua povera sorella ostinata nel volersi monacare. Come gli mancava l'entusiasmo, così gli mancava la simpatia.

Dalle discordie familiari passa, dunque, ai litigi forensi. E da queste alle polemiche dell'Accademia dei Granelleschi contro il Chiari e il Goldoni. È ancora un passo indietro. Almeno si divertisse! Ma i colpi ch'egli assesta gli paion sempre sacrosanti, mentre le botte dei nemici gli paiono sporcissime e schifosissime sempre. Poi eccolo protettore della compagnia del Sacchi, e, finalmente, ancora più in giù, protettore di una attrice comica, Teodora Rizzi, ch'egli si ostina, per sua sventura, a corteggiare nella stranissima situazione di un cicisbeo piuttosto avanti negli anni e puritano, e ad amarla sul serio, impuntandosi a non rendersi conto di questa tangibile verità, senza volerla per sé, per evitare il fastidio e la mala azione, e senza voler tollerare che altri l'abbia. Di qui innumerevoli e miserevoli sciagure. Così, dalle risse soldatesche Carlo Gozzi è giunto ai pettegolezzi

di palcoscenico. C'è tutta l'involuzione di un grande uomo mancato: c'è, in senso largo, quella che chiamavo *sproporzione* e che è di tutta la vita del Gozzi.

Assaliva il Chiari e il Goldoni per il futile motivo che costoro non rispettavano le leggi del corretto scrivere toscano e della proprietà dei vocaboli. Rispostogli che l'eccellenza del Chiari e del Goldoni era provata dal favore del pubblico, si mise a scrivere le sue fiabe sceniche per mostrare che ognuno era capace di colmare un teatro facendo recitare stoltissime bazzecole. Tale era la fede che aveva di sé stesso e dell'arte quest'uomo che poi si tormentava per un conto di fittavolo e per il buon costume di Teodora Rizzi. Pure, in un punto delle *Memorie*, c'è un lampo. Discorrendo fugacemente d'una di queste sue bazzecole, *il moro di corpo bianco*, lo chiama " mostro scenico, misto di passione fortissima e di popolare facezia ". Mostro, passione, popolare. Chi non ricorda i principii della rivoluzione letteraria che appunto in quegli anni scoppiava in Germania? Chi non ripensa al romanticismo e alla prefazione del *Cromwell* vittorughiano? È un lampo meraviglioso che si perde in una notte fonda.

E, parlando di Carlo Gozzi, par di parlare di tutto il settecento italiano. Se nelle fiabe di Carlo Gozzi, che bisognerà pure ricominciare a leggere, c'era una rivoluzione letteraria abortiva, c'era anche più che un simulacro di rivoluzione politica nelle riforme dei principi laici e democratici, e c'era tutto un rinnovamento filosofico in G. B. Vico, rimasto solitario, senza né tradizione né scuola. Ingegni senza fede, operosità senza entusiasmo, chiaroveggenza senza simpatia. Le cannonate del generale Buonaparte spazzarono via tutto. Alle vecchie tirannidi politiche ne

fu sostituita una nuova, transitoria; ma fu ribadita una catena di servitù intellettuale, sotto alla quale soffochiamo ancora. Ha pure il suo piccolo significato simbolico la coincidenza quasi esatta delle *Memorie* di Carlo Gozzi col trattato di Campoformio.

Il breviario del romanticismo

Non v'è uomo di cultura alquanto superiore alla media che ignori il *Sartor Resartus*, " il sarto rattoppato „. Un giorno o l'altro questa sbilenca e stravagante creatura di Tommaso Carlyle fu ospite della sua mente: ospite accolto dapprincipio con una certa diffidenza mista d'imbarazzo e di mal celata derisione, simile a quella che suscita qualche singolare viandante, il quale si ferma un giorno o due in un remoto albergo di montagna e sulle prime desta curiosità solo per il suo fare un po' bisbetico e per la sua tenuta in contrasto coi più elementari dettami del buon gusto e della moda, finché il più acuto fra i villeggianti non s'accorga che sotto quelle rustiche apparenze vibra un'anima dolorosa e profonda e a poco a poco s'accosti a lui con rispettosa simpatia e finalmente lo saluti, mentr'egli parte, con taciturno rimpianto. Tale sembra il *Sartor Resartus*, creatura eccezionale fatta per lettori d'eccezione. Se non che, nell'anno medesimo in cui Tommaso Carlyle morì, pochissime settimane bastarono perché un'edizione popolare di trentamila copie si esaurisse. Noi non

possiamo aspirare a cifre così grandiose, che del resto non importano molto: ma sarebbe desiderabile che la recente traduzione italiana del *Sartor Resartus* si diffondesse fra quei lettori che non considerano la lettura come un ozioso giro di carosello, alla fine del quale, dopo qualche tinnito di musiche triviali, ci si ritrova al medesimo punto, e non disdegnano la fatica, purché all'ultima pagina del libro se n'abbia la ricompensa nella contemplazione di un orizzonte più vasto.

Il *Sartor Resartus* ha ormai circa ottanta anni di vita; pure il nòcciolo essenziale che lo generò è ancora di tal freschezza da far parere consunte di decrepitudine la massima parte delle cosucce e delle cosacce che leggiamo per " tenerci al corrente ". In quel piccolo libro è tutto un compendio del romanticismo; e qualunque sia la nostra orgogliosa opinione di noi stessi, qualunque sia la nostra compiacente soddisfazione per aver oltrepassato quei nostri prossimi antenati, è certo che i problemi dai quali siamo oggi travagliati non differiscono gran che da quelli che travagliarono i contemporanei di Napoleone, del vecchio Goethe e di Carlyle. C'è una diversità ed è che oggi son molto meno numerosi di allora gli uomini che *vivono* quei problemi. I nostri coetanei non hanno sorpassato il romanticismo: lo hanno soffocato nel loro cuore, ben soddisfatti, quando ne hanno la forza, di abbandonarsi a un duro e cieco realismo, il cui unico insegnamento consiste nella necessità di vivere strenuamente la vita, così come si presenta giorno per giorno, senza curarsi né poco né molto né del domani né dell'al di là né del genere umano: una specie di eroico e sconsolato egoismo.

Anche questo insegnamento, del resto, vien giù direttamente da quei tempi. Se ne trovano più che i germi nell'opera di Goethe; se ne trovano alcune energiche affermazioni in Carlyle, che da Goethe cavò grandissima parte delle idee morali, sebbene i due temperamenti artistici avessero ben pochi punti di contatto. " Fa il dovere che ti è più vicino e che tu riconosci essere dovere! Il secondo dovere ti sarà già addivenuto più chiaro... Non è stata ancora occupata da nessun uomo una condizione senza dovere e senza ideale annesso „. Gli uomini moderni vivono o vogliono vivere secondo norme consimili: la superba idolatria goethiana dell' " incessante attività „ e dell'attimo che è legge a sé medesimo forma il sustrato tanto dei pomposi aforismi di Teodoro Roosevelt sulla " vita strenua „ quanto delle ammirabili costruzioni di Benedetto Croce sulla vita pratica. Ma alla massima parte degli uomini moderni manca lo sfondo di religioso entusiasmo con cui i grandi romantici escogitarono la legge dell' attività senza requie come ultimo rifugio contro le tentazioni della malinconia dissolvitrice e del sentimento morbido. Werther è vinto, se non che Faust, il suo vincitore, è diventato un grossolano *dollar-man*, che nutre il suo spirito quadrangolare nella meditazione dei listini di borsa.

***

Senza dubbio gli uomini preoccupati della vita interna sono oggi di gran lunga meno numerosi che non fossero al tempo del romanticismo. Ma quelli che se ne preoccupano possono talvolta credersi viventi nella stessa generazione da cui emersero Carlyle

ed il *Sartor Resartus*. Del romanticismo sono sparite le pose e i languori: si sono disperse al vento dei secoli le scorie. È morta la lunare e lunatica letteratura, cui, volgarizzandosi, diede nutrimento, mentre le sue radici di pensiero sono più fermamente che mai abbrancate al suolo storico su cui viviamo. Variando l'immagine per chiarirla, si vorrebbe paragonare il romanticismo a un corso d'acqua che in pianura s'impaluda e si perde: ma non perciò zampillano meno veementi le sue sorgenti sul monte.

Il *Sartor Resartus* ha questo di caratteristico: che in esso, come forse in nessun'altra opera, il romanticismo divenne cosciente di sé medesimo o almeno d'una fra le sue ragioni fondamentali. Esso è il breviario del romanticismo: l'uomo del '30, invece di abbandonarsi al suo istinto, invece di scrivere un dramma victorughiano o di risognare l'epopea cavalleresca, si ripiega su sé medesimo, si ascolta, analizza il suo istinto, e detta la confessione di un secolo. Non è una confessione sentimentale e soggettiva come fu, prima d'ogni altra, il *Werther*, e come furono, dopo, i libri di Foscolo, di Chateaubriand, di De Musset coi loro minori fratelli. È una confessione, nella quale chi si confessa ha veramente raggiunto la conoscenza di sé stesso, e, poiché nessuna piega del suo segreto gli sfugge, può sicuramente giudicare e distinguere. Da questo la persistente freschezza del libro, da questo la sua sostanziale chiarezza, malgrado tanto viluppo di esteriorità scombinate e bizzarre.

Sebbene non abbia espresso il suo pensiero in una formula definitivamente precisa, Carlyle vide nettamente questo nel romanticismo: durante il volgere della generazione che decapitò Luigi XVI e impri-

gionò Napoleone, l'umanità, destata da un grande sussulto, fu simile al viaggiatore che per la prima volta acquista coscienza del suo moto. La storia non è più una serie di episodii narrati secondo l'ordine cronologico: è uno stato d'animo continuativo. L'uomo percepisce il suo cammino, osserva con un'intensità infinitamente superiore a quella delle tappe precedenti la via lungo la quale si muove, rammemora i punti di partenza, pensa alla mèta. Il sentimento del progresso si propaga in tutte le classi sociali; gli uomini superiori guardano con terrore ai precipizii che fiancheggiano la via del genere umano, meditano sui deserti che è necessario traversare sognando la terra promessa. Tra il fatuo ottimismo dei demagoghi pei quali l'umanità procede lungo un bel viale ombroso ventilato dalle ali candide della Pace e delle ali rosee del Progresso, che, quasi per dolce miracolo, sale verso le cime della perfezione pur evitando ogni asperità di salita, fra questa puerile impostura e la nera disperazione che, propagandosi da Rousseau, doveva raggiungere la pienezza della sua espressione in Leopardi, Carlyle colse con occhio diritto la verità.

Secondo il *Sartor Resartus*, la società moderna s'incammina verso la sua dissoluzione. Le tendenze materialistiche, utilitarie, sensuali s'impadroniscono a grado a grado della nostra vita, e la trasformano in una esistenza brutale. Le istituzioni sono vuote ed inerti: sepolcri imbiancati, truccature che rendono anche più repugnante lo sfacelo. " I simboli sacri di una volta si agitano in vana parata, di cui perfino la spesa è data a malincuore;... la Chiesa ammutolita per obesità ed apoplessia; lo Stato ridotto ad essere un semplice ufficiale di polizia, imbarazzato per

riscuotere la paga! „. Per l'uomo moderno " l'Universo è una vasta mangiatoia, piena di fieno e di cardi da paragonarsi nel peso ... Invano egli s'esalta nei trionfi delle sue scienze, buone senza dubbio a formular " questa o quella ricetta economica, di grande aiuto nella pratica „. Non vede che la Natura è tutta quanta soprannaturale e divina, e " il Genio del Meccanismo l'opprime più che non l'opprimesse ogni altro incubo precedente; tanto che gli viene quasi soffocata l'anima, né più gli rimane che una specie di vita digestiva e meccanica „. Frattanto il lusso dei gaudenti imperversa; dilaga la miseria materiale e morale dei Paria. Fra poco il mondo sarà diviso fra la " Corporazione degli Zerbini „ e la " Corporazione dei Cenciosi „. che si fronteggeranno in aspra guerra. Voi già sentite un preannunzio della dottrina, sia pure in gran parte fallace, di Marx, e sentite che l'anima di Carlyle fu ampia abbastanza per contenere tutti i *nostri* tormenti: dal problema economico al problema religioso.

A questa visione pessimistica della società moderna fa riscontro un'incrollabile affermazione di fede. Si consumano le forme, ma lo spirito è eterno. Questa società corrotta e corrosa perirà; in un par di secoli risorgerà purificata dalle sue ceneri come la Fenice. E non bisogna credere " che la Fenice-Mondo... debba consumarsi prima totalmente, non lasciando di sé che un cumulo di cenere inerte, da cui debba sorgere la nuova Fenice, per involarsi miracolosamente verso il cielo „. " Nel soggetto vivo la trasformazione è generalmente graduale; così, quando il serpe si spoglia della pelle vecchia, già la nuova si è sotto formata... In quel turbine di fuoco, la creazione e la distruzione procedono insieme; sempre, a misura che le ceneri

della vecchia fenice si disperdono, così si sviluppano misteriosamente i filamenti organici della nuova; e, fra lo scorrere e l'ondeggiare dell'elemento turbinante, vengono fuori le note di un melodico canto di morte, le quali finiscono col perdersi nelle note di un canto di nascita, ancora più melodioso. Guarda con i propri occhi, nel turbine di fuoco, e vedrai ... Poiché Carlyle ha avuto la forza di guardare con i suoi occhi nel turbine di fuoco, può gridare al mondo una parola di speranza. In qualunque epoca ed in qualsivoglia condizione l'uomo può vivere d'ideale ed aspirare al divino e contribuire alla creazione di quei " filamenti organici " dei quali sarà tessuta la veste del rinnovato mondo. " Non conosci nessuno nella cui melodia ispirata, anche in questi giorni in cui si raccolgono e si bruciano cenci, la Vita Umana incominci, sia pure vagamente, ad essere divina? Non conosci alcun uomo di simil genere? Lo conosco io, e te lo nomino: Goethe ... Basta, per non disperare, attraversar con lo sguardo della mente le vesti logore e consunte, le forme che svaniscono, le efimere costruzioni sociali che si sfasciano. Sotto quella putredine palpita l'incorruttibile divinità dell'anima umana. Essa avrà la forza di districarsi dai cenci e di riapparire nello splendore d'una nuova veste. Ciascheduno può, ciascheduno deve lavorare per quel lontanissimo giorno di risurrezione.

***

Come tutti sanno, su quella metafora delle vesti logore e delle vesti nuove è fondato il macchinario del libro, e quell'invocazione a Goethe ne rivela le origini. Macchinario barocco, origini torbide, sen-

z'alcun dubbio. Il Carlyle era saturo di cultura tedesca, e fu il grande banditore di Goethe in Inghilterra. Egli immaginò di voler diffondere nel suo paese l'opera fondamentale di un ermetico filosofo tedesco, il prof. Teufelsdröckh, insegnante di Cose-in-generale nell'Università di Non-so-dove. Immaginò che quell'opera fosse appunto una trattazione dei " vestiti ", intesi come simboli perituri dell'eterno; e immaginò anche d'esser venuto in possesso di certi confusissimi documenti sulla vita personale del professor Teufelsdröckh, che è come chi dicesse la vita tipica di ogni grande romantico, svoltasi dall'entusiasmo giovanile alla disperazione invocatrice del suicidio e da questa all'indifferenza scettica e da questa a una nuova ed autonoma affermazione di fede: il cammino dai " dolori del giovine Werther " alle " peregrinazioni di Wilhelm Meister ": da Byron a Goethe. Tutti i grandi uomini di quel tempo seguirono la medesima traiettoria, taluno cadendo disfatto a mezza strada, tal'altro procedendo a gran forza verso la mèta. " Chiudete il vostro Byron e aprite il vostro Goethe ", esclama ad un punto il professore. E altrove: " Il vostro Byron pubblica in versi, in prosa e in altri differentissimi modi, i suoi *Dolori di Lord Giorgio*: il vostro Bonaparte rappresenta la sua opera *Dolori di Napoleone* con uno stile stupendo, con musica di cannonate, con le acute grida dell'uccisione di un mondo; il suo teatro è illuminato dai fuochi della conflagrazione: per versi e per recitativo ha il calpestìo delle orde schierate in battaglie ed il rimbombo delle città cadenti ".

Anche Teufelsdröckh ha avuto i suoi *dolori*: anch'egli ha conosciuto l'amore infelice, la mania suicida, la negazione blasfematrice, il viaggio senza mèta. Le esperienze di Werther, di Faust, dell'ebreo

errante, del Childe Harold si raccolgono nel piccolo libro come l'iride si raccoglie in una goccia d'acqua. Ma questa volta la densità non è a vantaggio della chiarezza. La serena fronte di Goethe è annebbiata dalle brume di Novalis; la stramberia nevrotica di Gian Paolo contorce i segni di quella placida saggezza che Carlyle amò con l'intelletto senza saperla raggiungere col temperamento. E questo miscuglio di cose tedesche è condito da un'asprissima salsa di umorismo britannico. V'è alcun che di *congerie* nel breve libro, con grande ruinìo di calcinacci, con squilibrii grotteschi, senza pause melodiche ove la mente riposi. Quell'autobiografia simbolica s'impiglia in mille serpentini modi con la filosofia del vestiario, e questa filosofia metaforica e saltuaria è ottenebrata e illuminata a sprazzi da uno stile temporalesco, pieno di lampi corruschi e di lunga enfasi tonante.

Carlyle *volle* scrivere così: il che non toglie che quel congegno sarcastico-allegorico non ci sembri qualche volta opprimente e superfluo. Ma, *volendo* scrivere così, egli cedeva a una necessità, la quale è la necessità di tutti gli spiriti che gli somigliano: non filosofi, né artisti in senso stretto, ma un po' dell'uno e molto dell'altro, temperamenti difettosi e ridondanti al tempo stesso. Il pensiero ricorre a Nietzsche, che ha non poche affinità col professore di Non-so-dove. Dalla sua incompiutezza di pensatore il Carlyle fu spinto a escogitare una forma artistica; e la sua incompiutezza di artista lo costrinse a esagerare nel fantastico, fino a toccare il grottesco. Ma questa stessa bruttezza è intimamente connessa al singolarissimo fascino del libro. Se il *Sartor Resartus* è il breviario morale del romanticismo, esso è anche il breviario estetico del romanticismo, e ne

addensa in poche pagine tutte le volontà e le consuetudini di stile e d'arte (tutte, salvo la volgarità formale e la faciloneria sentimentale in cui finì per imbragarsi). L'Inquietudine è la sua musa. Goethe, il maestro, guarda dall'alto, divinamente impassibile, con la fronte assunta nell'orizzonte ch'egli contempla, ma non ci addita la via che bisogna percorrere per assidersi sulla cima. Carlyle, lo scolaro, è più vicino a noi perché più umile e più afflitto: c'invita, c'incuora, ci sferza, ci tormenta. Egli è con noi verso il mezzo dell'erta. Il suo disordine estetico è carico di *pathos*; la sua enfasi confusa racchiude in un viluppo che lo attutisce, ma non lo soffoca, il grido lirico di chi, sanguinando, combatte.

Schopenhauer corruttore

Il 21 settembre 1910 si son compiuti cinquant'anni dalla morte di Arturo Schopenhauer, cioè del più popolare, del più intelligibile, del più attraente fra i moderni filosofi. La sua fortuna fu varia: trascurato e ignorato mentre venivano alla luce le sue opere principali, egli fu appena in tempo a veder l'alba della sua gloria, che poi invase l'Europa insieme alla musica vittoriosa dello schopenhaueriano Riccardo Wagner. Secondo le opinioni comuni, questa tenace resistenza dei contemporanei, seguìta da così calorosa e multiforme simpatia nella prima generazione dei posteri, basterebbe a dar segno di autentica grandezza, e l'indiscutibile sublimità delle creazioni wagneriane sarebbe sufficiente riprova della produttività e della intima forza di una dottrina che ad un così grande artista poté servire di sostegno morale e di spirituale nutrimento. Dante, quando pure non ci fosse altro, basterebbe ad incuterci rispetto per San Tommaso; fatte le debite proporzioni e riconosciuto, com'è necessario riconoscere, che l'eccessiva vicinanza ci vieta di riconoscere ancora l'estensione

e i limiti del genio di Wagner, egli è però un creatore di tal forza che la sua testimonianza dovrebbe renderci esitanti nella nostra antipatia verso Schopenhauer. È certo che non spetta agli artisti e tanto meno ai musici di giudicare intorno a cose di puro pensiero; ma è anche certo che, se un pensatore ha potuto ispirare e sorreggere un artista di prim'ordine, il suo pensiero doveva pur racchiudere qualche germe poderosamente vitale, di cui si deve tener conto. Avrebbe torto chi, a difesa di Schopenhauer, citasse il giudizio di Wagner; non avrebbe tutti i torti chi ne adducesse la testimonianza vissuta.

Tanto è vero che la difficoltà esiste ch'essa non è nemmeno sfuggita ad Ermanno Keyserling. Questo giovine e vigoroso scrittore tedesco ha pubblicato, or è poco, un piccolo libro, che, traendo occasione dal cinquantenario della morte di Schopenhauer, vorrei additare agli italiani. Il libro s'intitola *Schopenhauer corruttore*, con evidente antitesi ad uno dei primi scritti di Nietzche intitolato *Schopenhauer educatore*. " Solo ad uno — scrive il Keyserling — di quelli che durevolmente parteggiarono per lui Schopenhauer non arrecò perdizione: e quest'uno è Riccardo Wagner. Ma, in questo caso, le realtà del fatto è molto diversa dall'apparenza. La visione wagneriana del mondo era già schopenhaueriana prima che il musico conoscesse il maestro; anzi era più schopenhaueriana nei primi tempi che nei periodi successivi, quando Wagner acquistò coscienza di dipendere da quella filosofia. La filosofia di Schopenhauer ha introdotto poche novità nell'animo del creatore, ed ha servito soltanto ad irrobustire le sue visioni fondamentali. Essa fu per lui l'espressione astratta del suo modo di vedere il mondo, fu una

conferma, fu un chiarimento. Credette di esser d'accordo col famoso pensatore, e se ne gloriò. Del resto, questa concordia è molto limitata; se Wagner avesse con maggior profondità studiato i rapporti fra il suo pensiero e quello di Schopenhauer, si sarebbe accorto di considerevoli differenze ed anche di certe eliminabili contraddizioni. Nulla, per esempio, è meno schopenhaueriano della teoria della redenzione o dell'utopia wagneriana di una riforma sociale; poiché Schopenhauer non riconosce affatto la storia, e nega ogni progresso, anzi ogni mutamento „.

Ciò può essere verissimo; ma non è chi non veda come il procedimento logico del Keyserling sia sinuoso. È o non è vero che fra le idee di Wagner e le idee di Schopenhauer sussistono molti punti di contatto? Se è vero, come anche il Keyserling è costretto ad ammettere, non serve a nulla osservare che Wagner era schopenhaueriano anche prima di conoscere Schopenhauer. Anzi può essere, questa osservazione, un energico argomento in bocca dei difensori di Schopenhauer. Se, indipendentemente da lui, un altro uomo di genio poté pensare e sentire come lui, non è questa una riprova che nella filosofia di Schopenhauer veniva espressa qualche cosa di necessario, d'indispensabile, di fatale? Per persuaderci, il Keyserling avrebbe dovuto seguire un'altra via. Poteva, per esempio, ma con uno sforzo troppo penoso, negare una qualsivoglia affinità fra il filosofo e il musicista; poteva — e, così facendo, si sarebbe incamminato verso un'indagine interessante — sostenere che, laddove Wagner è grande, ivi non è schopenhaueriano, e, laddove è schopenhaueriano, ivi cade in pose programmatiche ed in eccessi enfatici che turbano i più illuminati fra i suoi ammiratori.

O, finalmente, poteva sostenere che il valore di un filosofo non si misura sul valore delle opere artistiche che quella filosofia ispirò, e che la magnificenza del *Tristano* non serve ad esaltare " *il mondo come volontà e rappresentazione* ", come d'altro canto non basta ad umiliarlo la trista mediocrità dei dilettanti schopenhaueriani.

***

Ma questa tesi sarebbe in irrudicibile conflitto con la tesi principale del libretto di cui parlo. Il Keyserling l'ha scritto per proclamare che da Schopenhauer derivano tutti gli artisti moderni, siano essi musici, poeti, pittori, critici o esteti, abbiano essi tratto le loro idee fondamentali da Wagner, da Nietzsche, da Tolstoi o da Ibsen. E a Schopenhauer bisogna attribuire la colpa del fiacco e spregevole dilettantismo che imperversa, a lui si deve far risalire la responsabilità del canoro esteticume che va pavoneggiandosi, tutto soddisfatto di sé e di quella sua pigra e corrotta visione, in virtù della quale la vita ed il mondo sono spettacoli variopinti da sfruttare per un godimento formale e nient'altro. L'indifferenza nichilista dell'esteta, secondo il quale le idee morali non contano, l'umanità non ha né mèta né esistenza, e l'oggi è equivalente all'ieri, il domani sarà equivalente all'oggi; lo sfrenato ed equivalente arbitrio dei poeti filosofanti, della musica a programma, della pittura che concepisce i colori come se fossero suoni, dei pensatori che confondono il pensiero col sentimento, dei mistici che s'ubbriacano di musica e dei poeti che compongono i volumi di liriche come se fossero tappeti; la beata presunzione d'innume-

voli mediocrità che s'illudono d'aver toccato il cielo con tutte le dieci dita quando son riusciti ad esprimere con chiarezza e con grazia le loro insignificanti trovate: tutte insomma le epidemie che nell'ultimo mezzo secolo hanno messo in fuga dalla Germania e dal resto d'Europa la cultura vera sono lo sviluppo e la diffusione di germi mortiferi che Schopenhauer per la prima volta incubò. Che cos'è il pensiero di Schopenhauer se non il programma vittorioso dell'arbitrio e della confusione? Che cosa è quel suo pessimismo se non una vanitosa impotenza? Nel suo sistema la " volontà „ costruisce un mondo senza significato e senza mèta: e le altre affermazioni del sistema sono affatto indipendenti da questa affermazione fondamentale. L'unità del pensiero di Schopenhauer è data da espedienti di composizione, non già, come avviene presso i pensatori di prim'ordine, da un intimo spirito centrale che splenda ed arda illuminando tutte le parti accessorie..

Pure è innegabile — Keyserling non lo nega — che Scopenhauer fosse un astro di prima grandezza. " Spirito di meravigliosa grandezza; „ lo chiama " dei più comprensivi che la Germania abbia mai prodotti „. Ma aggiunge subito dopo che, malgrado ciò, " non ha operato nel profondo, e non ha aiutato nessuno a salire „. Com'è possibile questa fragorosa contraddizione? Tanto più, osserva il Keyserling, che Scopenhauer non soltanto era geniale, ma coscientemente animato da desiderio di verità e di sincerità. " In molti punti egli insegna le stesse cose che insegnarono Budda, Cristo, Meister Eckehart, eppure nessuno vorrebbe paragonare lo spirito che suggerisce quell'insegnamento allo spirito che soffia dentro le sacre scritture „. Il suo ideale di santità è

grandioso, e tuttavia l'influenza di quell'ideale, invece di metter capo alla fondazione di una nuova religione, ha dato un programma a qualche cenacolo di sfaccendati. Il segreto di questo enigma non si svela se prima non facciamo i conti con un vieto pregiudizio di cui tutti siamo vittime: che basti possedere qualità di prim'ordine per generare opere di primo ordine. La verità è diversa: il genio non serve a nulla, se non c'è una vigorosa forza centrale che ne organizzi gli elementi. Nel sostenere quest'idea il Keyserling ha pagine di commossa e penetrante eloquenza, e nel documentarla ha disegnato alcune esemplari caratteristiche di grandi uomini. Che le digressioni siano sproporzionate alla mole del libro, che la visione keyserlinghiana dell'uomo di genio sia incerta fra una specie di eroismo fatale e una specie di fanatismo mistico (pretende, per esempio, con alquanta bizzarria, che Napoleone sarebbe divenuto un galeotto se le sue qualità di genio non si fossero appoggiate sulla sua provvidenziale memoria), queste esitazioni e altre manchevolezze d'ordine e di lucidità interiore non importano gran che. Quel che importa è che il Keyserling rivive con appassionata intensità la vita dei grandi uomini, ed ha perciò potuto scrivere alcuni periodi di bellissimo fervore su Goethe, su Herder, su Kant, su Leonardo da Vinci.

A Schopenhauer mancò dunque un vortice interiore, nel quale le sue immense forze s'organizassero e si fondessero tendendo ad un unico fine preciso. " Ciò che Schopenhauer mistico intuì. fu espresso da uno Schopenhauer di temperamento mercantile: ciò che Schopenhauer poeta vide fu rappresentato da uno Schopenhauer logico. Nessuna delle sue qualità fu abbastanza forte per compenetrare le altre. Nessuna

fu abbastanza decisa per poter vivere da sola. Persistettero l'una vicino all'altro, attraversandosi e nuocendosi a vicenda. Erano incommensurabili, incapaci di unificarsi o di sorreggersi „. Così la sua produzione non è che una dolorosa confessione personale. E quest'uomo di genio è rimasto il dio dei dilettanti. " Deve avere la sua influenza, poiché fu uno spirito grande come pochi altri. Ma non può essere un'influenza educatrice; dev'essere un'influenza corruttrice, poiché il còmpito della sua vita si risolve in un'opera mancata „.

***

È un libro da leggere. Si sarebbe desiderata una critica più intima, un ordine logico più rigoroso, una documentazione più persuasiva. L'eloquenza, il calore della convinzione, la veemenza da *phamphlétaire* possono solo fino ad un certo punto sostituire queste essenziali qualità. Ma il libro è da leggere, perché pagina per pagina suscita consensi, opposizioni, idee, e perhé la sua tesi emana da un autentico desiderio di virilità e di chiarezza contro i pervertimenti e gli invertimenti della cultura contemporanea. Se in Germania piangono, non abbiamo ancora ragione di ridere in Italia. Il dilettantismo, l'estetismo, il nichilismo elegante e smorfioso inquinano le fonti della nostra vita spirituale, e non sarebbe male che anche presso i nostri letterati curiosi di filosofia finisse per prevalere, intorno a Schopenhauer, il giudizio di Keyserling.

Preso all'ingrosso questo giudizio è esatto. Voglio dire che è esatto per ciò che riguarda l'influenza, diretta o indiretta, di Schopenhauer sui giovani

artisti d'oggi. Se invece si vuol intendere come una condanna dell'opera di Schopenhauer in sé, a me pare ingiusto. Mi pare sbagliato il punto di vista. Se errano quelli che credono di trovare in Schopenhauer una filosofia, una morale, una religione, errano anche coloro che, non trovandoci queste cose, lo ripudiano. Schopenhauer non va giudicato da chi lo mette in rapporto e in paragone con un Kant o con un Hegel. Il suo vero fratello spirituale si chiama Arrigo Heine, i suoi compagni sono i poeti del tardo romanticismo. La sfrenata e insoddisfatta libertà dell'individuo, la nostalgia verso forme fantastiche lontane, l'accorata negazione della vita presente, la fulminante ironia che esplode al contatto del vano sogno con la nemica realtà, tali sono gli elementi dell'arte di quel tempo, e tali sono gli elementi del pensiero di Schopenhauer. Santità d'immaginazione e fiacchezza di carattere, impeto di fantasia e dissidio di volontà, disoccupazione nebulosa, esperienze contradditorie, gemiti dal profondo. Schopenhauer visse questa tragedia grottesca e sublime, e come la visse la disse. Negargli le qualità di grande artista solo perché la sua opera ha l'apparenza e la velleità d'un sistema filosofico, è una condanna che può soddisfare gli amatori di formule intransigenti, ma che lascia la questione allo stesso punto di prima. È una condanna per chi non conosce Schopenhauer o per chi, conoscendolo, si copre il volto per colpire senza rimorso. Ma chi, prima di pronunciare la sentenza, consacra una mezz'ora a sfogliare ancora una volta la prosa di Schopenhauer, non può non sentirsi invaso da quel furore demonico che l'agita, e, mentre sorride alla frivolezza delle sue sublimità, palpita alla sublimità delle sue frivolezze: risate sardoniche.

slanci folli, profondità psicologiche a perdita d'occhio, bonacce scherzevoli, polemiche velenose, impossibilità di trovar pace in quel fluttuare perpetuo che non ha la larghezza feconda di un fiume, che non tende ad una mèta, ma ha la grandiosità misteriosa d'una tempesta sotto il sole. Affermare che la sostanza del mondo è la volontà e proclamare allo stesso tempo l'indifferentismo; esaltarsi nella saggezza di Budda e prorompere in polemiche di heiniano livore contro professori nemici: questa è contraddizione, è insania. Ma è l'insania romantica che ha generato cose di arte stupende, e fra queste la prosa di Schopenhauer. La fantasia è commista alla logica; la passione intorbida il pensiero. Ma questo intruglio è evidente anche in opere poetiche del romanticismo, e tuttavia la nostra avversione per gli intrugli non basta a defraudarci della gioia che ci danno le opere potenti, anche se sono contaminate da un germe di corruzione.

Schopenhauer ha formulato la filosofia del tardo romanticismo, cioè di una crisi, di un dissidio, di una follìa, la quale ha aspetti eroici ed anche repugnanti. E la filosofia di un dissidio non può essere che un dissidio essa medesima. Per giudicarla equamente bisogna strapparla alla storia della filosofia e metterla in contatto con la poesia, coi sentimenti, con le aspirazioni del suo tempo. Che poi Schopenhauer abbia agito su tutta l'arte del secolo XIX, non è un segno di debolezza: tanto più che fra gli artisti i quali direttamente o indirettamente si ricollegano a lui sono nominati Wagner, Nietzsche, Ibsen, Tolstoi. Oggi, è vero, si nutrono di Schopenhauer i dilettanti. Ma questo fatale processo di decadenza non intacca le grandi opere, le quali son grandi perché hanno vissuto e hanno creata la vita, qualunque poi siano i vizii

e le tare di questa vita, durante un certo tempo: non perché possano sfidare l'eternità. Del grande romanticismo oggi non sopravvivono che le scorie e le pose: forse qualche nuovo ideale si prepara. In nome del nuovo ideale si può repudiare Schopenhauer, accentrando nel suo nome la propaganda contro i residui spurii del romanticismo. Purché però non si dimentichi che si tratta di propaganda, purché non si faccia di Schopenhauer il capro espiatorio di tutta un'epoca, e la taccia di "corruttore", serbi un valore approssimativo. Giacché, in generale, val meglio capire che giudicare; e nel bel libro di Keyserling mi attrae la forza del temperamento di Keyserling più che il troppo semplicistico giudizio su Schopenhauer.

Il "cuore" di De Musset

Alfredo De Musset aveva ventisei anni; la signorina Aimée d'Alton ne aveva venticinque. Di che franca e piacevole bellezza splendeva questa matura fanciulla nelle serate confidenziali di Madame Jaubert! A guardarla, come la vide e la fissò nei suoi tratti essenziali lo scultore Barre, vien quasi da dubitare che una sanità così bionda e rosea, così paffuta e procace potesse fra l'anno trenta e l'anno quaranta sbocciare, senza subitamente intristire al soffio dei romantici languori. Belle spalle sode e quadrate emergenti senza sottintesi dalla liberale scollatura, grandi riccioli chiari spioventi a corimbi lungo le gote tonde, ed occhi ingenuamente sfrontati, fisi, senza batter ciglio, sull'interlocutore, e bocca socchiusa, donde pare emani un fiato di calda e forte gioventù, donde da un momento all'altro dovrebbe prorompere un riso breve e quasi gutturale, come il tubar di una colomba! Se non avessimo il libro ad imporci le date e a fissare tirannicamente i fatti, noi diremmo che questa non è una matura vergine, romantica e francese; è una libera amatrice tedesca dei giorni nostri,

di quelle che dispregiano le cianfrusaglie retoriche e gli amminnicoli sentimentali dell'amore e leggono seriamente volumi in quarto sulla questione sessuale.

Ma la signorina Aimée d'Alton si cibava di altre letture. Fra i libri ch'ella più fervidamente ammirava era la *Confessione di un figlio del secolo* di Alfredo De Musset: proprio un capolavoro romantico. E dall'ammirazione per il libro passò rapidamente all'ammirazione per l'autore. Una sera, da Madame Jaubert, il giovane poeta s'è divertito a punzecchiare la ragazza, finché questa, indispettita, passa nell'anticamera, si riveste di un cappuccetto bianco, che le sta a meraviglia, e si ritira. " Oh, che grazioso fraticello bianco! „ esclama De Musset, e il giorno dopo le manda una poesiola, nella quale, tanto per cominciare, le dice: " Caro piccolo fraticello rosa, l'uomo propone e Dio dispone; caro piccolo fraticello bianco, ma un proverbio non può mentire; lasciate dunque ch'io proponga, mio grazioso fraticello rosa „. Non era precisamente una proposta di matrimonio.

Aimée gli rispose inviandogli in dono una penna, forse per incuorarlo a scrivere più spesso. Ma come mai Alfredo De Musset, che pur godeva di facile ed abbondevole vena, produceva così poco ed aveva tanta fama di pigrizia? In questo era davvero romantico nel peggior senso, e conduceva una vita di dissipazione, di giuoco e di nottambulismo degna del più scapestrato *bohémien*. Aimée lo trattò come una brava sorellina; volle garbatamente aiutarlo ad allontanarsi dalla via della perdizione; e, dopo il regalo simbolico della penna, gli fece un altro regalino, anche più significativo e grazioso. Gli ricamò una borsetta, e gliela mandò con un bigliettino tenero e

con un saggio consiglio: " Non spendere troppo leggermente ciò che io contengo; quando uscirai di casa, chiudi entro di me una moneta d'oro; ti basterà per un giorno; e, venuta la sera, se qualche cosa te ne resta, per quanto sia piccolo il residuo, troverai un povero che te ne sarà grato, e le Muse te lo restituiranno ". Il dono giungeva anonimo; ma Alfredo De Musset non tardò molto a rintracciare la donatrice, la quale da quel giorno fu la sua amante, e, dopo avergli regalato la borsa, gli regalò, con lo stesso grazioso disinteresse, la miglior parte della sua vita.

No, con una fanciulla di animo così franco e gioviale non era possibile spasimare e delirare come con George Sand o con un'altra letterata qualunque. Giunto alla vigilia di quest'amore, De Musset coperse di un velo il manichino del sentimentalismo romantico, e scoperse dai veli convenzionali l'antichissima Venere ignuda. Da figlio del secolo ridivenne figlio dei secoli, uomo di puro istinto e di giocondo desiderio; e la piccola bionda lo spinse con le sue care mani entro quel bagno di verità, lo aiutò, sorridendo, ad esser semplice e sincero. La povera Aimée, se non era un modello di quelle virtù che per solito si chiedono alle donne, era però un modello di quell'altre virtù che quasi nessuno chiede alle donne, perché quasi nessuno spera d'incontrare una donna che ne sia capace: la veracità, la buona fede, la libera e coraggiosa generosità di sé medesima. Nelle prime lettere De Musset faceva ancora uso del canoro e febbricitante frasario dei suoi tempi: " Far bei sogni e volerli realizzare è la prima, l'inevitabile condizione *dei grandi cuori*... il cuore, ferito nella sua medesima sostanza, nel suo primo slancio, sanguina e

sembra lacerato per sempre". Poi s'accorse che non ne valeva la pena: "Non ho mai incontrato una donna così franca e così vera come voi siete... Voi siete venuta a me con la semplicità di un angelo: sorridendo e senza esitare m'avete fatto una confessione che le donne vendono a prezzo di mille torture, di mille commedie e di mille prove". E perciò non stette a sperperare il suo tempo e le sue forze, e, per ottenere quel che voleva da Aimée, non subì nemmeno l'incomodo di correre a un appuntamento o di levarsi una mezz'ora più presto. "Io abito presso alla fontana" le scrisse; "ma abito con mia madre, e abbiamo in due una chiave sola, e, per entrare in camera mia, bisogna passare dalla stanza da pranzo. Se vuoi, vieni tra le sette e le otto della mattina: allora tutti dormono in casa: e, poiché, quand'io ho passato tutta la notte fuori di casa, lascio un'assoluta proibizione di svegliarmi, potremo star tranquilli, insieme, fino alla sera".

La signorina Aimée non s'offese, e fu tutta sua. Né si offese, quando le lettere di Alfredo divennero brevi e secche, ispirate soltanto dal desiderio di una giornata di piacere o dalla necessità di rimandare, per sopravvenuti impegni, la festa, ed animate appena da qualche frase di sensualità candidamente impudica. E nemmeno s'offese, quando Alfredo, ridotto dai suoi stravizii al verde, e troppo poco coraggioso per andar di persona a disdire il quartierino mobigliato, ove, dopo i primi convegni, s'incontrava con la sua bella "ninfa", pregò l'umile amante di sostituirlo nella ingloriosa faccenduola. Ella amava il suo genio, voleva dargli tranquillità, felicità, piacere, e rendergli più agevole il lavoro. Del resto non si curava. Quando s'accorse che ancora una volta il suo

caro Alfredo precipitava verso la dissipazione e il disordine, gli si offerse in isposa; così, semplicemente, per la speranza di salvarlo, con lo stesso animo con cui si sarebbe messa a cercargli un'altra moglietta, se avesse creduto che un'altra donna potesse essergli più utile. E, poiché De Musset rifiutò per le solite ragioni che tutti sappiamo a mente (non posso renderti felice, né riempire la tua vita; siamo poveri tutti e due...). Aimée rimase la sua amante, senza insistenze e senza ombra di rancore. Rimase la sua amante finché egli la volle; e non s'offese nemmeno, quando il poeta volubile ed egoista le preferì bellezze più illustri e più utili: la contessa di Belgioioso e la divina Rachel, dalla quale egli sperava un gran trionfo teatrale. I legami con la piccola ninfa non si spezzarono mai; si allentarono a grado a grado. Ed anche cinque anni dopo Alfredo De Musset osò scriverle, un'ultima volta, un bigliettino presso che brutale: " Tutto m'annoia. Mi ami tu ancora? Tu sola hai un po' di cuore. Niente lettera: sì o no. Se sì, quando e come? Subito, se è possibile ". Ed anche questa volta Aimée non s'offese, e ricevette il postulante. " Ma il tempo aveva compiuto l'opera sua e i due amorosi non s'intendevano più ".

***

Poi la strana favola, cominciata dopo una lettura della *Confession d'un enfant du siècle*, andò a finire come una novelletta di Maupassant, malinconica e cinica al tempo stesso. Aimée divenne l'amante di Paolo, fratello di Alfredo De Musset, e nel 1861 lo sposò. Il poeta era morto da quattro anni, e la piccola Poupette era già quasi sessantenne. Aveva perduto

lo splendore delle sue spalle bianche e dei suoi riccioli biondi, ma non la forza leggiadra della sua anima diritta e della sua voce senza menzogna. Con una semplicità che è molto difficile a capirsi, ma più difficile ancora a condannarsi, rivelò ogni cosa a Paolo De Musset, marito legittimo e cognato onorario; con lui s'industriò a raccogliere le lettere di Alfredo, a commentarle laddove esigevano un chiarimento, a mutilarle e a truccarle nei passi che potevano parere troppo scollacciati; d'accordo con lui le consegnò alla Biblioteca nazionale di Parigi, a condizione che il deposito restasse anonimo e che il cofanetto non fosse aperto prima del 1930. Ma qualcuno ottenne che la dilazione fosse accorciata di vent'anni, e l'ombra del mistero era così rada che il primo soffio d'investigazione fu bastevole a dissiparla. Ecco dunque nel 1910 pubblicate le lettere, con ritratto, con autografi, con introduzione e con note e con le immancabili malignità del dotto raccoglitore sulla *demi-vierge*, sugli amori di famiglia, su Aimée, che fra le braccia di Paolo risognava i baci di Alfredo!

Povera Aimée! Se risorgesse un istante dalla sua tomba, ci guarderebbe coi suoi chiari occhi di bambola, un po' stupita, e fors'anche un po' offesa questa volta: " Come? Credete ch'io debba vergognarmi di essere stata l'amante dei due fratelli? Ma se io fui l'amante di Paolo, se lo sposai per vivere vicina alle memorie d'Alfredo, e se Paolo fu tranquillamente d'accordo con me! Ma se io l'ho apertamente riconosciuto, se me ne sono quasi vantata, disponendo che con la mia eredità si erigesse nel giardino del Lussemburgo un monumento ad Alfredo e a Paolo De Musset, ai due cari fratelli, dei quali io fui l'amante,

l'ispiratrice, la consigliera, l'amica, la sposa!„. E. scrollerebbe tristemente il capo: "Come sono mutati i tempi!„. Giacché, prima di consegnare il prezioso cofanetto alla Biblioteca, aveva aggiunto di sua mano una noterella di puerile e quasi doloroso dubbio, nella quale si chiedeva: "Io non so quali saranno le idee che avranno corso nel 1930. Leggendo queste lettere, non si dovrà dimenticare che Alfredo De Musset e la signorina X appartenevano a quella generazione ardente, appassionata, entusiasta, di cui il poeta parlò nell'introduzione alla *Confession d'un enfant du siècle*. Le idee sono così profondamente mutate da quei tempi! Ciò che sembrava semplicissimo allora, è divenuto incomprensibile oggi. Che sarà nel 1930? „.

***

Ma noi non siamo così sciaguratamente ipocriti da incrudelire con una chiacchierata moraleggiante contro la memoria della cara donna che amò con tanta devozione il suo caro poeta. Noi la comprendiamo, la piccola Aimée: perfino nella pertinace cecità, con cui credette, fino al dì della morte, di avere ispirato una passione romantica a un uomo che l'amò con placidissima e quasi oraziana sensualità. L'ammiriamo nell'inconscia impudicizia, con cui legò a noi posteri i segreti della sua carne delicata e del suo complicato cuore; e nella inconscia modestia, con cui non pensò di serbar copia delle sue lettere ad Alfredo, che pur dovevano essere così belle, tanto più belle dei bigliettini con cui la chiamava o la respingeva il cupido e frettoloso amante! Noi la vediamo, innanzi agli occhi nostri, quale Alfredo De Musset mi-

rabilmente la descrisse, "dea dagli occhi azzurri, dalle spalle alabastrine, bella musa pagana di adorabile sorriso":

Dans sa blanche poitrine était un cœur fidèle,
Et dans son corps sans tâche un esprit sans détour.

E dobbiamo anche esserle grati; perché, se avesse conosciuto i *détours*, le astuzie e gli accorgimenti dello spirito, avrebbe bruciato le lettere di Alfredo, non solo in omaggio al pudore suo, ma alla grandezza di lui. Ahimè! com'è piccolo e gramo questo De Musset che Aimée d'Alton non conobbe e non comprese, ma, illudendosi di glorificarlo, ci aiuta a conoscere ed a comprendere! Com'è futile questo ragazzetto, che racconta le sue scampagnate all'amante malata, che chiede assoluzione di tutte le sue colpe con l'invariabile scusa della pigrizia, e, quando non parla di desiderii carnali, non sa parlare d'altro che di valzer: del valzer a due tempi, che gli piace da non si dire, e del valzer a tre tempi che gli pare un divertimento da provinciali! Abbiamo un De Musset in veste da camera, un romantico in pantofole.

De Musset poeta resta, malgrado tutto, quel delizioso artista che ammirammo ed ammireremo. Ma le lettere ad Aimée d'Alton, sebbene artisticamente non valgano nulla, sono una rivelazione letteraria. Anzi, appunto per questo: sapendo che per ottenere una giornata di piacere, si poteva questa volta fare a meno di lavorare la frase e d'imbellettare il sentimento, De Musset ha scritto alla carlona, e s'è rivelato nella schietta nudità del suo temperamento. Non dicono nulla a prima vista; ma, considerate più a fondo, ci dicono che la "passione", l'"uragano", il "delirio",

il " cuore „, sopratutto il " cuore „ dei romantici erano troppo spesso metafore retoriche né più né meno che la " cintura di Venere „, la " benda di Cupido „, il " pomo di Paride „ e quelle altre melensaggini che i romantici, in nome dell'oltraggiata verità, rinfacciavano ai retori.

...—•—...

Il Kalevala

La Finlandia, cara da alcuni anni agli Europei di occidente per i suoi liberi costumi e per la sua disperata difesa contro la tirannide russa, era già da tre quarti di secolo la terra promessa degli studiosi di poesia popolare. La curiosità riverente e appassionata per i canti anonimi della plebe, che, propagandosi dall'Inghilterra del secolo XVIII, diede il *la* alla rivoluzione letteraria in Germania e divampò poi nel romanticismo di tutti i paesi, aveva prodotto in Finlandia il più strano ed il più appariscente dei suoi frutti. Se era vero, come allora si proclamava, che i grandi poemi nazionali, se era vero che anche l'*Iliade* e l'*Odissea* eran sorte non già dal genio d'un poeta, ma dal cuore di un popolo e che il poeta aveva reso al suo popolo solo il servizio di fissare i canti vagabondi e di raccogliere in un'unità le membra sparse, che cosa avrebbe impedito il sorgere di nuovi Omeri in pieno secolo decimonono? Non si trattava d'imitare la gloriosa mistificazione di Ossian; si trattava di far sul serio, con leale entusiasmo, raccogliendo dalle labbra dei cantori analfabeti i frammenti del-

l'epopea e di costituire l'epopea per mezzo di pazienti suture, come dai cocci ricuciti si può ricostituire un vaso prezioso. Un medico e patriotta finlandese, tutt'altro che poeta, per conto suo, ma acceso di folle amore per la sua terra natale e per le sue voci sparse, Elias Lönnrot, s'accinse alla lunga impresa. Ascoltò per molti anni i cantastorie finni, i *laulajat*, come lassù si chiamano, trascrisse i loro rozzi versi, ne paragonò le varianti, li compose in una unità epica di circa ventiduemila ottonarii, cui diede il nome di *Kalevala*. Così il secolo decimonono, grande artigiano di esperienze *in corpore vili* ed insuperabile chirurgo nell'arte di far l'autopsia del passato, ebbe la sua Iliade artificiale. L'opera nasceva da una illusione erudita, e poteva paragonarsi ad un autentico poema nazionale come la sintesi di un chimico può paragonarsi al prodotto della viva terra o l'*Homunculus* combinato nella fiala dell'alchimista al fanciullo generato dalla donna. Ma ebbe grande e rapida fortuna dovunque: sul principio per quel parere senz'essere un'Iliade romantica, che piacque molto ai romantici; poi per il suo vero merito, che è d'aver congiunto con un pretesto discutibile, ma utile, alcuni singolarissimi canti popolari, i quali, abbandonati a sé stessi, non avrebbero mai oltrepassato i confini della Finlandia.

Ogni lingua colta d'Europa ne ha una traduzione. In Italia, dopo gli studii del Comparetti e parecchi tentativi più o meno riusciti di trapiantare nel nostro suolo quelle gracilissime piante di poesia boreale, appare ora la traduzione di Paolo Emilio Pavolini, in un volume tipograficamente stupendo. Dal punto di vista della fedeltà all'originale, l'opera del Pavolini sfugge evidentemente al giudizio dei suoi lettori.

Ma, dal punto di vista dell'impressione che vuol suscitare, è perfetta. Il Pavolini è poliglotta di ben altro genere che il famosissimo Mezzofanti, ed è uno fra gli ultimi rappresentanti di quella grande scuola dotta, che, con un lavoro ostinato ed ispirato, volle annullare le conseguenze della Torre di Babele e vivere nel cuore dell'umanità, come se un unico cuore battesse ancora per tutta l'umanità. Questi eruditi, che dal loro tavolino partivano per interminabili viaggi di esplorazione verso la comune sorgente delle parole che l'uso millenario ha sformate, dei miti che l'oblio ha velati, dei sentimenti primitivi che la vita ha sminuzzati e complicati, questi instancabili divoratori di libri e di documenti, che avrebbero voluto eleggersi dimora sul fantastico altipiano ove il pastore primitivo suscitò per la prima volta la fiamma, paragonò le vacche del suo armento alle nuvole del cielo, e salutò con un inno solenne l'Aurora, avevano veramente un ardore apostolico e sentivano l'ideale umano con una profondità religiosa che il pettegolo umanitarismo pacifista non sospetta nemmeno. Il Pavolini è fra i più tardi discendenti di quella stirpe. Attratto come da memorie sacre dalle testimonianze canore dei popoli, aveva molto fatto, prima di pubblicare il *Kalevala*, per la conoscenza dell'epica indiana e della poesia popolare greca. La sua dottrina è messa al servizio di un felice temperamento di volgarizzatore, che adopera con delicata mutabilità la nostra lingua, e si assoggetta senza resistenza al tipo sentimentale e stilistico della poesia da tradurre. Chi legga il suo *Kalevala* ne avrà appunto un'impressione di assoluta trasparenza: le incrostazioni retoriche e la vigorosa ossatura letteraria della secolare forma italiana si sono liquefatte e disciolte, la-

sciando scernere al fondo, in tutta la sua freddolosa nudità, quella povera e magra fantasia dell'estremo settentrione.

***

Povertà non senza grazia, magrezza carica di vita: ma di una vita elementare che a mala pena e timidamente prende coscienza di sé. Era per questo necessario liberare la forma italiana dalla sua ossatura, sciogliere il periodo, aprire il lento e monotono flutto degli ottonarii, che si spandono, dilagando, come un grigio padule a perdita d'occhio: perché manca ogni scheletro al poema, non solo nell'insieme, ma nei particolari, e la sua fattura suscita la sensazione di una gelatina poetica eguale, molle, chiara, inconsistente e fragrante. Che il poema non avesse unità era inevitabile, dato il modo che Elias Lönnrot tenne nel comporlo; e fu già molte volte notato che i cocci del prezioso vaso non combaciano. Vi sono quattro protagonisti, qual più qual meno vivo: il verace Väinämöinen, il cantore sempiterno, il vecchissimo mago che sembra celebrato come donatore alla Finlandia della civiltà poetica, religiosa ed agricola: Ilmarinen, il fabbro meraviglioso che costruì la volta del cielo e costruisce il misterioso Sampo, una specie di macchina magica che produce tutto il benessere degli uomini; Kullervo, il tristo eroe barbarico, che contamina per ignoranza la sorella e muore vittima della sua stupida energia ciclopica; e Lemminkäinen, il vispo, il bello, il giocondo, guerriero senza paura, conquistatore di donne senza sazietà, oblivioso e generoso, Sigfrido dei Finni. Lemminkäinen è il beniamino del poema: dove il cantore lo incontra,

gli si accende la fantasia, gli si accelera il ritmo, gli sgorga dalle labbra il racconto misto di eroismo fanciullesco e di bonario umorismo:

Quindi il vispo Lemminkäinen
passeggiò lungo i villaggi
fra le liete donzellette,
fra le belle alto chiomate;
dove il capo egli voltava,
tosto un bacio si pigliava.

. . . . . .

Sempre a notte in giro andava
negli oscuri nascondigli:
né colà c'era un villaggio
che non abbia dieci case:
né colà c'era una casa
che non abbia dieci figlie:
e non c'era una ragazza
la figliuola d'una madre,
al cui fianco non dormisse,
il cui braccio non stancasse.

. . . . . .

Così il vispo Lemminkäinen
visse placido e contento
per lo spazio di tre estati
nel villaggio di Saari,
a delizia di fanciulle,
d'ogni vedova ad incanto:
lasciò solo senza gioia
una vecchia zitellona,
sull'estremo della punta,
dentro il decimo villaggio.

Ma questi eroi sono soggetti ad uno stranissimo incanto: sembra che d'istante in istante debbano

congiungersi, fondere le loro imprese, costituire un centro al poema; e non ci riescono mai. Pare che vogliano abbracciarsi, e, mentre hanno già aperto le braccia, s'accorgano di essere fantasmi. Tutto l'andamento del poema ne ha qualche cosa di nebuloso e di spettrale. Un solo sentimento, se mai, li accumula: il desiderio amoroso della " fanciulla di Pojohla " e l'odio guerresco contro la gente di Pojohla. Ma anche questa avventura epica è narrata con sbalzi e contraddizioni sbalorditive: prima è Väinämöinen che viene in contatto con la fanciulla di Pojohla, poi è Lemminkäinen che la chiede invano, poi Ilmarinen che la ottiene, donando alla madre il Sampo. La moglie d'Ilmarinen viena uccisa da Kullervo, senza che questo delitto abbia alcun rapporto preciso col resto del poema. Più tardi i tre eroi si mettono d'accordo per rapire il Sampo, e con questa vittoria di Kaleva su Pojohla si conclude la parte essenziale del poema.

Il disordine della struttura era inevitabile. Ma più caratteristico e bizzarro è il disordine nei particolari, la fantasmagorica incongruenza ove a me pare di cogliere l'anima di questa poesia. L'infinitamente grande va di pari passo con l'infinitamente piccolo, il sublime con l'idillico, l'eroico primitivo con una giocosa e sentimentale umiltà. Per questa sola stranezza — anche se non ci fosse null'altro — varrebbe la pena di leggere il *Kalevala*. I romantici, che, protestando contro le regole artistiche, propugnavano il miscuglio dei generi e proclamavano la parentela del sublime col grottesco, avrebbero trovato nel *Kalevala* una preoccupante conferma delle loro teorie. Preoccupante: perché, portate a quegli estremi, le audacie si rivelano per debolezze; e riesce evidente come,

via via che si procede verso il nord, l'armonia classica si dissolva, non già perché sia reputata spregevole, ma perché la forza degli uomini non basta più a mantenerla e l'equilibrio dello spirito si perde, mentre si perde l'equilibrio della natura.

Ilmarinen, per esempio, è il fabbro che ha costruito la volta del cielo; la madre della sua sposa possiede il Sampo, ed è una terribilissima strega più potente di qualunque divinità. Pure, ecco i consigli che riceve la fanciulla mentre va sposa al fabbro (sarebbe in certo modo una venere finna che si congiunge al Vulcano del paese):

..... quand'entri nella stanza
entra con altre tre cose:
d'acqua un bricco tra le mani,
la granata sotto il braccio,
una scheggia accesa in bocca:
tu sarai la quarta cosa.
Da spazzare hai l'impiantito,
da pulire il pavimento.
. . . . . .
Se le nuore del villaggio
ti diranno o l'altre donne:
" Ti dà la suocera burro
come a casa già la mamma? „
tu rispondere non devi:
" Essa, no, non mi dà burro „
ma di' sempre che te l'offre,
te lo porge col cucchiaio,
anche se una sola volta
burro rancido ti ha dato.

Certo quì vi è un mondo sovrapposto e interposto ad un altro: un mondo idillico e famigliare sopra e

dentro un mondo epico e mitico: Anacreonte nella Iliade, il Sannazaro nella Divina Commedia. Ma la confusione, l'incapacità di distinguere e di organizzare, è nella mente stessa del poeta. La signora di Pojohla — citerò un esempio anche più persuasivo — per vendicarsi della gente di Kaleva, la seppellisce nella tenebra eterna. " Corse ad afferrare il sole — e la luna con le mani; — tolse l'una alla betulla — prese dal larice l'altro: — li portò via seco a casa, — a Pojohla tenebrosa „. Ma c'è un dio supremo, anche nel *Kalevala*, e si chiama Ukko:

Ukko, allora, dio supremo
ei del mondo il gran creatore,
preso fu da meraviglia.
. . . . . .
Sopra l'orlo delle nubi
camminava lungo il cielo,
ed avea le calze azzurre
e le scarpe variopinte:
se la luna egli incontrasse,
se mai il sole ritrovasse!
Ma la luna non incontra
ed il sole non ritrova.

Credo umilmente che le spiegazioni profonde in questo caso non servano a nulla: qui si tratta di una deliziosa e commovente debolezza di mente. E solo la debolezza di mente può spiegare lo stile del poema. Nelle feste e nei conviti — narra il Pavolini — i canti sono recitati " da due *laulajat*, seduti con le mani intrecciate: il primo di essi canta un verso che il secondo ripete, dando così tempo al compagno di ripensare o talora di improvvisare il verso seguente,

che viene alla sua volta ripetuto, e così via per tutto il canto „. In sostanza è un' improvvisazione, per la quale manca al cantore la forza necessaria, se non la trova in un incitamento esteriore. E così ripete all'infinito lo stesso particolare, con oziose variazioni, come chi per accendere un fiammifero umido lo sfrega numerose volte contro la stessa superficie: quando poi s'è riscaldato, si precipita a guadagnare il tempo perduto, narrando alla svelta un fatto che avrebbe avuto bisogno di maggiore sviluppo. Si può affermare che nel *Kalevala* non ci sia una cosa sola detta con le parole necessarie: o son troppo poche o, più spesso, son troppe. Quindi le stranissime incertezze d'espressione: " un cavallo... simile a lupo vorace — pari ad un corvo predace — ad un' allodola leggera „; " per tre estati vado via — fuggo per cinque anni interi „; " degna al par di cinque mogli — di sei spose bella al pari „. Che vengono tutte dall'incapacità di fissare l'immagine. Il gramo poeta s'abbandona alla corrente del verso, con appena un vago barlume di ciò che stia per dire.

***

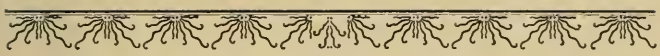
Al nostro gusto ed al nostro cervello il *Kalevala* non dice nulla, e non può servire che di riprova contro certi pregiudizii estetici che dominarono nel secolo scorso, quando si giudicò divino tutto ciò che veniva dal grembo del popolo, come prima s'era giudicato perfetto tutto ciò ch'era fatto secondo le regole. Ma dice molto, se sappiamo leggerlo, alla nostra sensibilità. L'eroismo guerriero, la sublimità mitica è una pallida ombra di cose che il cantore finno né conosce né sente. Quel che c'è di suo nel *Kalevala* è l'elegìa

domestica. E, insieme a questa, un commosso rispetto umano per ciò che è mite e gentile nel suo tristo mondo senza sole, per il cuculo che canta sulla betulla, per la madre che va in cerca del figlio, per la fanciulla che lascia la casa materna, per il cantore che abbrevia la notte, per la birra che spuma sul desco del pescatore. Per il canto, per il lavoro, per la famiglia, per la selva ci sono nel *Kalevala* parole fresche e commosse. " Caro mio fratello d' oro, — mio compagno dai prim'anni! — ora vieni a cantar meco — a dir meco le parole!... — Raro avvien che c'incontriamo, — che possiamo star insieme — quassù in queste terre tristi, — nelle povere contrade! „. " Canta qui, dolce cuculo: — petto grigio, qui gorgheggia... — fa cu-cù sera e mattina, — una volta a mezzogiorno! — di' del cielo la bellezza — de' miei boschi la dolcezza... „. L'amore del poeta per le sue *povere contrade* gliele trasfigura; ed egli è così mite e rassegnato da ignorare l' imprecazione ed il lamento e da dipingere ciò che lo circonda con colori che ricordano il Giappone. La poesia del *Kalevala* è tutta quanta ottimista; le cose terribili son raccontate, ma le cose dolci e buone sono viste e vissute; la strega di Pohjola è una tenera madre, l'eroe Lemminkäinen è un capo ameno; Kullervo non è responsabile dei suoi delitti. È la poesia di grandi fanciulli iperborei che sembra non si siano ancora svegliati alla vita. L' atmosfera crepuscolare che involge la loro fantasia diviene un fascino d'arte, quando il poeta parla delle cose che sono veramente care al suo cuore. Leggete il canto della birra, quelli dei consigli alla sposa e allo sposo, le lamentazioni delle madri orbate, le storielle familiari. Qui l'imprecisione, la lungaggine, il parallelismo, la superfluità, tutto

diviene un vezzo, come in una nenia puerile, come in una ninnananna per addormentare un bimbo. Chi cerca il senso, l'euritmia, lo stile in questa divina balbuzie del sentimento? Mentre cantava,

allo stesso Väinämöinen
si gonfiâr di pianto i cigli,
stille caddergli dagli occhi,
sceser giù di pianto goccie.....

Vediamo i buoni volti di questa gente lontana con un umile e coraggioso sorriso sulla bocca triste; li udiamo dir di sì alla vita mentre l'ombra della morte li involge; li udiamo cantare le delizie della natura nella solitudine e nel gelo. Non hanno né un'*Iliade* né un *Orlando Furioso*; ma i loro canti, pur così deboli, sono affascinanti come le orme candide e fuggevoli di un piede virgineo sulla neve. E dobbiamo essere grati al delicato animo del Pavolini, che pei figli dei poeti coronati d'alloro ha colto questo magro ramoscello di betulla.



Don Giovanni in Danimarca

Soeren Kirkegaard, il più misterioso e complicato fra gli scrittori danesi, che pur sono quasi tutti misteriosi e complicati, morì l'11 novembre del 1853. Solo dopo cinquantasette anni appare tradotto in italiano per opera di Luigi Redaelli un piccolo libro suo, il *Diario del seduttore*, che s'intende meglio se si mette in relazione alla vita del poeta. Malinconico ed agitato come da un incubo perenne, quest'uomo, cui la vita parve veramente l'inafferrabile ombra di un sogno, ebbe un unico amore, " ma — dice il Redaelli — come una voce unica nella notte e nel silenzio, tanto più fortemente sentito. Regina Olsen fu per lui la voce della vita e della giovinezza ". Si fidanzarono. Dopo un anno Soeren Kirkegaard sciolse bruscamente il fidanzamento. Poiché Regina Olsen viveva gioiosamente e candidamente la vita, poiché mancava di natura religiosa e non era capace di sentire l'esistenza come una folle peregrinazione in tenebrosi sottosuoli, l'infelice fu colto da invincibili scrupoli: gli parve di legarsi ad una creatura troppo diversa da lui, ch'egli avrebbe senza scampo trasci-

nata alla disperazione. Preferì troncare, e troncare in una maniera ferocemente assurda. Per farsi dimenticare finse di essere un terribile egoista, un seduttore di professione, che avesse attratto nei suoi lacci la sciagurata fanciulla per un infernale capriccio. E scrisse *Il diario del seduttore*. Regina Olsen è ribattezzata in Cordelia Wahl; Soeren Kirkegaard si chiama Giovanni. Don Giovanni dunque: don Giovanni in Danimarca.

***

Il triste eroe annota quasi giorno per giorno, in un commentario perpetuo, i progressi delle sue imprese, copia le lettere più significative che le vittime predestinate gli inviano come messaggi di dedizione, o ch'egli invia alle vittime designate con l'arte cauta con cui il cacciatore predispone l'agguato presso alla tana; descrive i gesti e le anime delle fanciulle predate, perché il tesoro risplenda incessantemente alla memoria del vittorioso. Egli è un esteta, mezzo secolo prima che la parola e la moda dilagassero nelle combriccole letterarie; egoista e voluttuario molti decennii prima che dal disfacimento della vecchia Europa fiorissero la teoria di Nietzsche e l'arte di Oscar Wilde e di Gabriele d'Annunzio. Ma, se qualcuno credesse di trovare nel *Diario del seduttore* un che di simile al *Piacere* e in Giovanni un antenato spirituale di Andrea Sperelli, lasci pure intonso il libretto. Non v'è nulla di simile fuorché il disdegno per la moralità consuetudinaria. Ma, mentre per Andrea Sperelli, come per il solito don Giovanni da melodramma, la mèta e il senso delle avventurose galanterie consiste nel possesso fisico di una donna

desiderata e non amata, il don Giovanni di Soeren Kirkegaard quasi a nulla aspira fuorché alla conquista spirituale. Egli è voluttuario, sì, ma nell'immaginazione cerebrale piuttosto che nel delirio carnale; è mediocremente sensuale, nel significato che abitualmente a questa parola si dà; e, se le donne non considerassero la dedizione corporea come il segno definitivo della loro schiavitù all'uomo amato, vi rinuncerebbe senza grave sacrificio. Accetta quel dono, solo perché senza quel dono non sarebbe sicuro di avere completamente devastato l'anima a lui soggiogata. Ma v'è, per esempio, un'altra fanciulla, da cui Giovanni non desidera che un saluto. " Ogni volta che l'incontro mi lascia nell'animo un' impressione tutta speciale; quando la saluto s'inchina in un modo tanto celeste e pur così indicibilmente terreno: quasi si ferma e sembra che debba cadere al suolo: e nello stesso tempo c'è nel suo sguardo come un'aspirazione verso il cielo. Io mi sento preso da un sentimento grave, eppure pieno di dolce desiderio. Quanto al resto la ragazza non m'interessa affatto: l'unica cosa che da lei desidero è quel saluto e null'altro, neanche se di più mi volesse offrire „.

Con Cordelia Wahl Giovanni non si contenta di un saluto: quella è una creatura di tal perfezione e profondità che val bene la spesa di dedicarle alcuni mesi di tempo e una fantastica somma di attenzione e di calcolo per contaminarla nell'anima e nel corpo. Cordelia è pura come Beatrice, leggiadra come Ofelia, fragile come la piccola attrice Sibilla Vane, la spaurita colomba che Oscar Wilde immortalò nel " ritratto di Dorian Gray „. Essa è dolce ed altera, innocente e coraggiosa; è l'ideal tipo della fanciulla. E Giovanni non ama che le fanciulle, miracolo della

creazione, estasi dell'anima, frenesia dei sensi. " Per quanto i padri della Chiesa discutano l'Ascensione della Vergine, io non la trovo inconcepibile; ma del concepibile varca i limiti, e si ride d'ogni legge di gravità la vaporosa leggerezza d'una fanciulla „. Giovanni non ama scrivere il suo nome sui vetri delle finestre o sulla corteccia degli alberi o sulle panche dei giardini pubblici. Solo le anime inesplorate, solo i candidi deserti della verginità attraggono la sua febbrile e pur diabolicamente premeditata avidità; ma, quando una giovinezza rorida d'innocenza è soggiaciuta al caldo fiato della sua corruzione, quand'egli l'ha abbandonata sul cammino, avvizzita e scomposta, il suo selvaggio e raffinato cuore esulta di una duplice gioia, di quella del distruttore e di quella del creatore, pensando all'indelebile traccia di fuoco e d'onta che ha lasciata sul fiore fecondato e appassito.

In un giorno di aprile Giovanni, che, sul far della primavera stana, come una belva che esca di letargo, le sue cupidige, e le conduce a guinzaglio pronto ad aizzarle contro la preda, incontra una misteriosa fanciulla, avvolta in un mantello verde. Dell'immagine fugace solo il mantello primaverile resta aderente alla sua memoria. Ma la preda è già designata alla esecranda fame; con la fredda certezza con cui un geometra prevede che alla fine del foglio le due linee convergenti si riuniranno, egli afferma nel Commentario che quella fanciulla di cui ignora pure il nome sarà un giorno sua. Non è focoso né impaziente; egli disprezza quelli che s'abbandonano al *delirium tremens* dell'amore, e crede che l'amore non valga la pena di essere vissuto se non se ne preordinano tutte le situazioni " interessanti „ e se non se ne godono

tutte le perfezioni estetiche. Dopo molto tempo riesce a conoscere il nome della meravigliosa vergine; dopo altro tempo ancora a incontrarla in una casa di conoscenti. Non ha fretta: vi son giorni e settimane e mesi ancora fino all'autunno, ch'è la stagione più propizia alla raccolta dei frutti d'amore. Egli predilige le difficoltà: " tutto ciò che io faccio „ osserva con spaventevole sottigliezza " lo faccio *con amore*, e così amo anche *con amore* „. Bisogna macerar l'anima di quella fanciulla, bisogna maturarla alla seduzione; è troppo libera e pura per potersi aggredire di primo acchito. C'è un pover'uomo, un certo Eduardo, che ama Cordelia alla follìa, e non osa dichiararsi. Giovanni diventa suo amico, lo incoraggia, lo dirige, lo accompagna nella casa, ove Cordelia vive con una vecchia zia pratica e positiva e ben pensante. I due *quasi* fidanzati parlucchiano con reciproco imbarazzo, mentre Giovanni discorre gravemente di agronomia con la vecchia. Così, a poco a poco, si crea nel cuore di Cordelia la necessità dell'amore, senza che a questa necessità troppo vasta in un'anima così nobile e prode possa bastare il misero Eduardo. Il momento s'approssima. Senza preamboli, Giovanni si sostituisce al timido amico che non ancora ha osato chiedere ufficialmente la mano della bella, e sottentra ufficialmente al suo posto. Per ingannare la fanciulla? Per sedurla con promessa di nozze? Giovanni è troppo " cavalleresco „ per servirsi di così triviali espedienti; le sue frodi non sono quelle di un bottegaio; hanno la grandezza eroica delle frodi di Ulisse. S'è fidanzato, perché in quella particolar condizione di cose, nella casa della vecchia zia, dopo l'insuccesso di Eduardo, il fidanzamento gli pareva una situazione interessante ed estetica; ma fra poco spingerà

la fanciulla a troncare, di sua iniziativa. Con una serie di avvedute suggestioni le insinua nell'animo un gran disgusto per la ridicola ed ultraborghese commedia del fidanzamento; e, via via che l'amore di Cordelia per Giovanni ingigantisce, tanto più cresce in Cordelia il bisogno della solitudine e del segreto. Vuole amare fuor degli occhi e delle leggi del mondo. Il fidanzamento è clamorosamente rotto, e Cordelia è, infine, l'amante di Giovanni. Per una notte sola. Il 25 settembre il seduttore scrive gli ultimi righi della breve storia: " Una notte come questa, oh! perché non avrebbe potuto durare all'infinito? — Ora tutto è passato: io non voglio rivederla mai, mai più. — Ora ella nulla ha più da rifiutarmi. Bello è l'amore solo finché duran contrasto e desiderio, dopo tutto divien debolezza e abitudine. — Né voglio dirle addio: lagrime e suppliche di femine mi disturbano e mi sconvolgono l'animo senza scopo. — Un tempo l'ho amata: ma d'ora in poi l'anima mia non può appartenerle. Se fossi un Dio, farei di lei quel che Nettuno fece di una ninfa: la tramuterei in uomo „. Così finisce il diario del seduttore, e Giovanni resta terribilmente coerente al suo carattere ed al suo programma. Una notte d'amore gli basta ed altro non chiede. La notte d'amore non è per lui la mèta cui deve tendere la seduzione; è il segno che la mèta è raggiunta. Non gli importa del corpo; gli basta tendere reti alle anime. " Il più grande godimento che si possa immaginare nell'amore è quello di essere amati, di essere amati sopra ogni cosa al mondo „.

Tale è don Giovanni in Danimarca: il fratello spirituale d'Amleto. Giacché non è possibile pensare alla Danimarca ed all'arte danese senza che la nostra mente ricorra al fosco amante d'Ofelia. Sia che Shakespeare, capace delle più fulminee intuizioni, abbia penetrato con miracolosa sicurezza l'anima di un popolo a lui straniero; sia che il suo capolavoro abbia profondamente ossidato l'immaginazione degli artisti danesi, certo è che progenie dello spettrale " principe di Danimarca „ sembra il grande Jacobsen, ancora ignoto fra noi, e progenie di Amleto sembra il grandissimo Kirkegaard, la cui fama comincia, con questo " diario „, a diffondersi in Italia. Non che l'arte di Kirkegaard somigli all'arte di Shakespeare: vorrei dire che somiglia all'arte d'Amleto, se Amleto avesse scritto qualche libro. Con questo medesimo stile Amleto avrebbe potuto narrare la " seduzione di Ofelia „. Come lui, Kirkegaard si smarrisce nei labirinti dei motivi; accenna appena all'azione, si sprofonda in disperati andirivieni entro l'anima che agisce, entro il cuore che sente. Perciò la sua arte è velenosa e dissolvente: agisce sull'anima come una goccia di cianuro di potassio sull'organismo. Questa prosa circonfonde la nostra sensibilità di un'atmosfera simile a quella che si respirerebbe in un paesaggio di tenera primavera, tutto quanto ondulato in colline soffici e fiorito d'innumerevoli fiori delicatissimi alla vista, ma dai quali emanasse un lento profumo micidiale. La parola di Kirkegaard suona come un'unghia acuminata che percorresse sbadatamente un finissimo

raso, strusciandolo e sconnettendone la trama. È un'arte che crea, non già componendo, ma scomponendo; è una dialisi d'anime. Quando dice le cose " ineffabili „ Kirkegaard è semplicemente sublime. Leggetelo laddove Cordelia, a quel che dice Giovanni, dev'essersi già accorta dei troppo frequenti incontri col futuro seduttore: " forse ora comincia ad accorgersi della nuova stella ch'è apparsa sull'orizzonte e che con forza sovvertitrice gravita nell'orbita della sua vita; ma non ha neppure una vaga idea delle leggi di quel movimento. *Spesso si sente tentata di guardarsi intorno per vedere il punto verso cui la nuova stella tende; né mai pensa di essere proprio lei quel punto* „. Leggetelo laddove, mentre placidamente Giovanni, ancora non fidanzato, declama alla vecchia zia e alla giovane amica qualche poeta straniero, fa " balenare un lampo che lascia intravvedere un altro lampo lontano e diverso; tanto la zia che Cordelia ne rimangono stupite... *Subito tutto ritorna come prima, e la conversazione tra me e la zia seguita uniforme, accompagnata dal mormorare monotono dell'acqua nella teiera* „. Leggete tutte quelle pagine, nelle quali, mentre il seduttore calmo parla e futile sorride, sentiamo lugubremente la sua doppia personalità di belva in agguato; e la divina lettera in cui si paragona a un mitico fiume innamorato di una vergine, e le divine frasi nelle quali descrive i primi baci della fanciulla: " Ella mi abbraccia astrattamente — come il cielo abbraccia un santo, leggermente — come l'alito del vento abbraccia un fiore. E il suo bacio è ancora indeterminato; così il cielo bacia il mare... „.

Malgrado lo squilibrio di alcune parti, malgrado la spasmodica raffinatezza di certe analisi che non ogni

lettor meridionale è disposto ad intendere, questo libretto è un puro capolavoro. Il Kirkegaard è capace allo stesso modo di assurgere, in visione, all'Empireo, e di sentirsi trasfuso nell'animo del serpe che affascina l'uccello. È un mistico ed è un dannato, è un Swedenborg ed un Baudelaire. Ma nella profondità spirituale, ov'egli getta la sonda della sua analisi e del suo stile, le origini delle passioni umane si unificano e si confondono. Da un'unica remotissima sorgente sembrano emanare il bene e il male; ivi veramente, come per le streghe di Macbeth, il bello è orribile e l'orribile è bello; ivi una Sfinge inaccessibile sorveglia sulla misteriosa unità della vita e vieta le distinzioni. È vero ciò che dice il biografo: che Kirkegaard amò Regina Olsen di profondissimo amore, e che, scrivendo il diario del seduttore, mentì a sé stesso ed a lei? O non è piuttosto vero che selvaggiamente la sedusse e la tradì? E, d'altro canto, è vero che Giovanni è un perfido ed empio seduttore, come Kirkegaard lo vorrebbe dipingere? O non è piuttosto vero che Giovanni ha pazzamente amato Cordelia, e, in un altro momento, potrebbe di sé stesso e del suo amore dire le cose solenni che di sé stesso e del suo amore dice Amleto presso alla tomba di Ofelia? È una vigliacca seduzione o un disperato amore?

Ma qualcuno potrebbe estendere il dubbio da Giovanni a don Giovanni. Don Giovanni, il tipico seduttore, è cristiano e cavaliere: le sue vittorie e le sue nequizie sono, in certo senso, ignote all'arte dei pagani, e occupano la fantasia degli uomini da quando il cristianesimo spiritualizzò la donna. Egli è un sacrilego, ma, come ogni sacrilego, riconosce implicitamente la santità dell'altare che contamina. Non è un

predatore di corpi, come un volgare gaudente o come un pascià proprietario d'*harem*; è un predatore di anime, e perciò riconosce la bellezza dello spirito, pur mentre ne trasgredisce le leggi. Non è un Satiro in foia; è Satana innamorato. E Satana non è la negazione, è l'antitesi di Dio. Chi può nettamente distinguere fra la seduzione e l'amore? Sembrano due parallele, ma anche le parallele all'infinito coincidono. E l'arte di Soeren Kirkegaard è l'arte dell'infinito; coglie i sentimenti di là dalla loro genesi, naufraga negli abissi crepuscolari dell' incosciente e dell' indistinto; pencola, sospesa nel vuoto, tra l'anima e l'istinto, tra l'uno e l'altro polo dell'eternità. Un tempo passavano per libri pericolosi quelli fatti sullo stampo del Werther e del Jacopo Ortis. Ma erano libri per fanciullini in paragone di questo diario. I libri pericolosi non sono quelli onde un degenerato può cavare il suggerimento al suicidio o al delitto; sono quelli che indirizzano le anime delicate e malate verso il più funesto dei vizi: verso l'analisi dei proprii pensieri e dei proprii motivi.

Già: la massima parte degli uomini possono vivere solo a patto di non riflettere mai su sé medesimi. Guai, se si volesse prestare ascolto all'insegnamento del filosofo: conosci te stesso! Ognuno chiude nel suo animo una sfinge peggiore di quella di Edipo, e non v'è forse nessuno cui questa sfinge interiore non avrebbe ganasce da divorare. Perché facemmo questa o quell'azione che il mondo tollera o apprezza o loda o anche esalta? Erano i nostri motivi nobili e puri come crediamo e lasciamo credere, o non agimmo per un istinto di nequizia e di malvagità camuffato da virtù? Abbiamo il diritto di credere alla nostra "virtù"? Chi era Soeren Kirkegaard? Un seduttore

o un appassionato? Un mistico o un brigante? Scrivendo il *Diario di un seduttore*, volle davvero mentire a Regina Olsen, o non volle piuttosto, in uno slancio di diabolica sincerità, narrare la verità orribile dell'animo suo, calcolando astutamente che né i contemporanei né i posteri gli avrebbero creduto?

Questo è l'orrore e questa è la bellezza del meraviglioso libretto che Luigi Redaelli ha tradotto. Inebria l'anima e la disgrega; esalta la sensibilità ed uccide la ragione. Bisogna leggerlo, e goderlo, e soffrirlo. Darne un'immagine in un articolo di critica è un'impresa presso che disperata.

Brand

Appare per la prima volta tradotto in italiano da Tyra Kleen e Arnaldo Cervesato il *Brand*, poema drammatico di Enrico Ibsen. Col teatro quest'opera non ha che relazioni metaforiche, essendo estremamente arduo trasportar sulla scena un' azione drammatica nella quale un personaggio insegue a perenne caccia un avvoltoio, e il protagonista, poco prima di perire sotto l' urto della valanga, è a colloquio con le voci della natura e dello spirito, che dalla solitudine montana lo accusano, lo consolano, lo confessano, lo preparano al passo estremo. Poiché s'è recitato anche il *Faust*, si potrà magari, con un eroico sforzo di volontà, recitare il *Brand*, e, con sforzo anche più eroico, si potrà ascoltar dalla platea. Ma non è questo il suo significato. Il *Brand* appartiene a quella breve serie di opere, nelle quali la lirica e la drammaturgia di Ibsen, la sua coscienza intellettuale e morale ed il suo istinto artistico si manifestano, direi quasi, in blocco, senza linee divisorie, senza distinzioni di competenza, senza preoccupazioni tecniche. In *Brand*, come in *Peer Gynt*, la luce di

Ibsen non è soggetta all' azione scompositrice del prisma; emana misteriosa e indistinta dal fuoco centrale di quell' indefinibile genio poetico, rilevando ciò che sarebbe stata l'opera totale di Ibsen, s' egli avesse sempre potuto abbandonarsi all'onda dell' ispirazione e se le cosidette " necessità teatrali „ non lo avessero costretto alla disciplina, all'euritmia, alla precisione dell' immagine e della parola. E perciò è difficile a leggersi e ad apprezzarsi: l'autore vi si confessa tutt' intero in una crisi che qualche volta è vibrante come uno spasimo, ma tal'altra è lenta ed impacciata quasi manifestasse l'affannosa fatica di un'anima nuova che si divincola dalle catene nel buio. Svolgimenti drammatici d'immediata e troppo repentina violenza si alternano con gravose elucubrazioni improvvisamente interrotte quando già parrebbe che il poema drammatico degenerasse in predica; fugaci splendori succedono a tenebre fitte come lembi di cielo attraverso nuvola che si squarcia; e l'albero verde della vita frondeggia nell'accidioso paesaggio grigiastro della teoria. Da una pagina all' altra si precipita come da una cima entro un burrone; i rischiosi dislivelli dell' opera si proiettano nella fantasia del lettore, che dall'entusiasmo passa, prima ancora che ne sia divenuto conscio, all'inquietudine, da un sentimento di alata libertà a un'arsura oppressiva.

Brand è un prete; è anzi il prototipo del combattivo, violento, autoritario pastore scandinavo; di quel pastore d'anime che è tale non tanto perché sia disposto a caricarsi sulle spalle l'agnella sperduta quanto perché tiene sempre sguainata nel pugno l' arma atta a ferire i lupi. Non ha ricevuto la fede come una tradizione statica; non è dentro la Chiesa come il mollusco è

dentro la conchiglia. “ Io non faccio — esclama una volta — io non faccio prediche ufficiali; non parlo come membro della Chiesa. Anzi non so neppure se posso dirmi cristiano e sino a qual punto; ma so che sono un uomo e vedo anche che il succo essenziale di questo nostro paese si sta disseccando per sempre „. Non chiede ossequio ai dogmi, osservanza del rito, obbedienza alla gerarchia. Parla in nome dello Spirito, il quale esige che ciascheduno sviluppi fino alle estreme possibilità le sue forze di vita: “ Io vorrei che tu fossi lo schiavo della gioia, ma in tal caso occorre esserlo ad ogni giorno, e non oggi sì e domani no. Ciò che tu sei, qualunque cosa tu sia, siilo completamente, non parzialmente, siilo con pienezza di gioia; ideale è la figura del baccante, quella del briaco ignobile; Sileno appartiene all'arte, colui che barcolla nell'ebrietà soltanto alla caricatura „. Ciò che più lo indigna è questa razza di uomini ammaestrati ad essere un po' di tutto, questa misera gente che, non troppo dissimile dai cattolici, i quali del divin Redentore hanno fatto un bambino, ne fa “ un vegliardo impotente „. “ Nessuno di voi anela di esistere veramente ed è perciò che in voi possono coesistere, senza contatto tra loro, la vita, la fede e la dottrina... Ecco perché avete bisogno di un Dio che vi guardi così fra le dita, di un Dio calvo e grigio al pari della razza stessa; perché non dovreste dunque dipingerlo con una piccola calotta in capo? Ma il mio Dio nulla ha di comune con questo: egli, mentre il vostro tutt' al più può dirsi vento, si chiama tempesta; è inflessibile, e il vostro nient'altro che sordo; e, mentre questo è tutt'al più un bonario, il mio irraggia d'amore. Ben dissimile dal tuo nume bisavolo, il mio è giovane al pari di Ercole... Non è

tempo che da tutti questi mozziconi d'anime, che da tutte queste membra sparse, un tutto alfine nuovamente sorga affinché il Signore rivegga di nuovo nell'uomo, nella sua creatura, la sua maggiore opera, l'Adamo, il creato primo nel vigore della sua giovinezza primordiale? „.

A modo suo invoca anche Brand il suo Sifrido, il suo superuomo. Solo che l'ideale del fosco prete norvegese non si concreta nel gaio e divino fanciullo primigenio che ignora la paura, e nemmeno nella bella belva conquistatrice. Il culmine della vita è per lui nell'individuo pronto a sacrificar tutto in omaggio allo Spirito. *O tutto o nulla*, è il suo motto; non v'è sacrificio che conti se non è implicita in esso l'intenzione di sacrificare anche ciò che rimane, né v'è sacrificio che valga se è accompagnato dall' ombra di un rimpianto. Brand ne dà per primo l' esempio. Traversa durante la tormenta la montagna, mentre il contadino, la cui figlia, di là della cima, sta per morire, si arresta spaventato. " Se è della mia morte che il Signore ha bisogno, sia gloria ai pantani, ai torrenti, agli abissi „. Affida la sua vita all'oceano tempestoso pur di placare l'anima di un delinquente che s'approssima alla morte in istato di diabolica disperazione. Suscita l'avversione e la diffidenza degli uomini mediocri che fanno il loro dovere entro i confini del loro distretto. Giunto, per le eroiche necessità del suo ministero, nel più lugubre vallone della Norvegia, ove il sole non penetra mai e sempre soffia il sepolcrale vento del polo, riceve la visita di un paesano che lo vorrebbe pastore laggiù. E Brand per un momento si ribella: o tutto o nulla, sta bene; c'è però una cosa che non si può sacrificare: il proprio io, l'essere interiore! La vocazione è torrente

che non si può frenare, né costringere, né sbarrare: comunque, essa deve trovar la via verso l'oceano. Ma il paesano risponde: " Ancorché dovesse perdersi nelle paludi, diverrà nebbia e pioggia, e cadrà ugualmente infine nel mare „. A queste parole Brand accetta la sua missione, e con lui l'accetta la donna che l'ama, Agnese, la più meravigliosa figura del poema, l'inattingibile fanciulla, la quale, avendo una volta udito a parlare quest'uomo, che mentre parla sembra innalzarsi a statura gigantesca, ha abbandonato il sole, la danza, il canto, il piacere, per incamminarsi con Brand verso il martirio. " Di là dalla notte, di là dalla morte, lontano, io vedo spuntare l'aurora! „.

Fatto formidabile dalla sua coerenza con sé medesimo, Brand è anche coerente, cioè inesorabile e spietato, con gli altri. Nega le estreme consolazioni della fede a sua madre, che pure in cospetto della morte non sa rinunciare ai suoi beni terrestri, e perisce con l'aspra gioia dell'avarizia chiusa entro l'invincibile cuore. E Brand paga di persona. Il suo unico figliuolo, il piccolo Alf, si ammala: guarirà solo se vedrà il sole e la luce, se sarà strappato al tenebroso vallone nordico. Padre e madre sono decisi a migrare per amore della loro prole. Ma i rimorsi picchiano alla porta del pastore: abbandonerà egli dunque la sua missione? In una scena d'indicibile altezza, Agnese e Brand chiedono ispirazione al loro terribile Iddio ed alla loro ferocissima coscienza se debbano sacrificare il figlio o la parrocchia, la felicità o il dovere. Agnese finalmente esclama, sollevando il fanciullo a braccia tese: " Signore! Io sollevo verso il tuo cielo la vittima che m'hai chiesta! Guidami tu attraverso gli orrori della vita „.

Qui si compie il sacrificio d'Isacco; ed anche un

sacrificio più spaventevole si compie. In nome della inumana legge: *o tutto o nulla*. Brand esige che la sciagurata madre rinunci anche all'amarissima gioia delle memorie, abbassi la tenda sulla finestra donde, la sera di Natale, ella s' intratteneva in silenzioso colloquio col figliuolo giacente nel cimitero nevoso, e doni a una zingara errabonda tutte le camicine ed i panni e i mantellucci della sua creatura, ed anche la cuffietta intrisa del sudore dell'agonia ch'ella aveva tenuta sul seno da quell' orribile giorno. Lo strazio si placa nel cuore della madre martoriata: dilaga la luce ch' ella aspettava di là dalla notte, di là dalla morte; ella è felice della rinunzia; ella ha visto Jehovah. Ma chi ha visto Jehovah deve morire. Brand è rimasto solo. Ora egli costrurrà una nuova chiesa, più grande, più luminosa, più libera di quella ove i suoi fedeli asfissiavano; e nel giorno della consacrazione dirà alle anime che gli furono affidate una parola di verità e libertà. Il popolo lo segue, in un improvviso fervore; guidato da lui, s'incammina verso altri cieli. " Guardate innanzi a voi! È il cammino della vittoria!... Lasciate la trista apatia annidata in questo buco e volate, volate liberamente, e sia la vita in alto, uomini del Signore! „. Ma dopo uno o due giorni di privazioni gli uomini del Signore abbandonano il loro profeta, e quasi lo lapidano. Egli è solo sull'altura, solo nel mondo, grondante di sangue, carico di sconfitte, in disperato colloquio colle memorie della sua vita e della sua famiglia distrutte, soggetto alla infernale tentazione del suo orgoglio che lo vorrebbe paragonare a Cristo sul Calvario. La valanga lo travolge.

Brand *(convulso e supplice mentre la valanga si precipita giù impetuosamente)*. — Rispondimi, o Dio,

nell'ora in cui la morte m' inghiotte: non è dunque sufficiente tutta la volontà di un uomo per conseguire una sola parte di salvezza? *(Sparisce sotto la valanga fragorosa e immensa).*

Una voce *(dominando il fragore e gli scrosci).* — Dio è carità.

***

Ho voluto esporre ampiamente, nella sua linea essenziale, lo svolgimento del *Brand*, perché non mai come in questo caso fu vero che nell' esposizione è implicita l' intelligenza ed implicito il giudizio. Il problema critico che più vivamente appassionerebbe gli ibseniani (detestabile genìa come tutte quelle che parteggiano per un artista con l'animo medesimo con cui si parteggia per un capogruppo parlamentare) consisterebbe nel determinare se Brand abbia torto o ragione. Ma non solo Dio, anche l'arte è carità; e, sebbene Ibsen si sia proposto di risolvere o almeno di collocare un problema sociale e morale, non è riuscito che a rappresentare alcuni personaggi. Brand è un personaggio, non è una formula; e perciò bisogna vederlo e non giudicarlo. Ibsen — e questo è proprio della sua arte — seduce il lettore verso l' atto del giudicare; ma alla resa dei conti non ha forza abbastanza per condurlo fino ad una glorificazione o ad una condanna. *Imposta* il dramma come un processo; ma lo chiude rimandando il sì o il no del verdetto al giudizio universale. Egli è troppo grande artista per rassegnarsi a distinguere le sue creature in due categorie: i buoni che siederanno alla sua destra, i reprobi che saranno respinti nel precipizio alla sua sinistra. Ed è anche troppo debole uomo di pensiero per saper

risolvere nettamente un problema teorico. Nel primo atto egli mette la matassa sociale e morale attorno all'arcolaio del dramma; ma nel quint'atto è tutto un arruffio. Soltanto l'ibseniano può illudersi che quello sia un modo, il vero modo di dipanare; soltanto l'ibseniano può cercare in Ibsen un sistema filosofico o un catechismo moderno, rinunziando poi a vedere quello che veramente c'è: una forza selvaggia nell'individuazione dei personaggi, un sentimento lirico di un'acutezza che diviene qualche volta straziante.

In *Brand* — appunto perché *Brand* non è un dramma adatto alle scene e perché, scrivendolo, il poeta obbedì al suo istinto senza torcerlo in servizio di un genere letterario ormai codificato e fissato — in *Brand* il carattere dell'arte ibseniana è infinite volte più evidente che in quei perfettissimi drammi (come *Hedda Gabler* e *Rosmersholm*), ove il ritmo della costruzione è perennemente rispettato, e anche il gusto di un lettore meridionale, purché quel gusto sia intelligente, non è mai offeso. E, se dovessi scegliere una parola per indicare il carattere predominante dell'arte ibseniana, direi questa: *medievalismo*. Medievalismo nel contenuto e nella forma: Brand è pazzo di Dio, come fra Jacopone era pazzo di Cristo, e il furore settario, l'intransigenza ascetica; la santa ira guerriera degli eroi e delle eroine di Ibsen fan ripensare al sangue e al fuoco che corsero l'Europa dopo l'anno mille. Di quella materia umana erano costruiti i Vichinghi, i predoni, i crociati, gli eretici, i giustizieri medievali. Quella gente dell'ultimo Nord, come divenne cristiana secoli e secoli più tardi di noi, così è oggi al punto religioso e morale ove noi eravamo tra il secolo XII e XIII, e sente le questioni

della fede, del clero, della libertà, della santità come le sentirono i nostri antenati fra l'eresia degli Albigesi e la schiavitù d'Avignone, con San Francesco e Santa Caterina e Dante. Quale terribile domenicano protestante è questo inesorabile Brand! In lui dell'inquisitore sono più che i germi, e, per salvare l'anima di un peccatore, certo darebbe fuoco sotto al rogo.

Sarebbe una futilità, se il paragone si limitasse al contenuto. Ma è la forma di Ibsen grandemente e solennemente barbarica. Questo simbolo, di cui si è discusso come d'una novità, in altri tempi si chiamava allegoria; e l'avvoltoio del *Brand* nella *Divina Commedia* si chiamerebbe la lupa. Del barbaro, Ibsen ha la necessità di pensare per immagini, di ragionare per miti; ed anche l' imperioso bisogno di mettere la sua fede e il suo filosofema, nudo e crudo, entro l'opera d'arte: cosicché l'opera d'arte si accresce di spropositate appendici, e prende qua e là l'aspetto di un libro sacro, di una somma teologica, di una pericolosa costruzione ove il lettore debba cercare la bellezza e la sapienza, la parola dell'arte e la parola di Dio. Di qui le incongruenze di Ibsen. Voi vedete, per esempio, Brand che fabbrica una Chiesa più grande. E qui chiesa è detto in significato spirituale e metaforico; ma intanto per un atto intero voi vedete quella chiesa di pietra e mattone, che è più grande di quell'antica proprio secondo il numero dei metri quadri. Poi voi vedete la folla che segue Brand. Ed anche qui *seguire* ha un significato spirituale: vuol dire che la folla ha incominciato a intendere la parola del profeta. Ma intanto voi vedete la folla che materialmente *segue* il profeta e dovrebbe con lui *volare liberamente*, non si sa verso qual mèta. È la metafora che fa l' usura al poeta, è il traslato che

strozza la visione. A questo si riduce, a parer mio, il simbolo ibseniano.

Ma con ciò non bisogna intendere che le bellezze del *Brand* si riducano a quelle tre indicibili scene: ad Agnese col fidanzato sull'orlo del precipizio fiorito, ad Agnese che si risolve a sacrificare il figlio, ad Agnese che dona i panni del suo figliuolo alla zingara. Il *Brand* non è di quelle opere d'arte ove si contino le bellezze, come ad una marchesa del settecento si conterebbero i néi. La sua sublimità è data anche dalla sua barbarie, come la bellezza del ghiacciaio è data dalla sua sterilità. Quelle scene, alle quali anche il comune lettore s'arresta tormentato da un'emozione che lo prende alla gola, non sarebbero tali senza quell'immensa ombra azzurra che vi proiettano sopra i picchi scoscesi ed inospiti del durissimo poema. Come Farinata sarebbe dieci volte più piccolo senza la grandiosa atmosfera che gli creano intorno la teologia e l'astronomia " intollerabili „ di Dante, così la perfezione estetica di Agnese non sarebbe comprensibile senza la barbarie vanamente simboleggiante e sillogizzante dell' arte ibseniana. Nella fanatica serietà religiosa e morale dell' autore risiede il segreto di questo capolavoro selvaggio: scomposto come una città ciclopica devastata da un'altra tribù di ciclopi, misto di sublimé e di orribile, spaventoso nel suo disordine, ma tale da incutere venerazione e terrore a noi piccoli uomini d'impeccabile buon gusto e di moderato buon senso.

+ Racconti di Antonio Cecof

Nulla di Lermontof, il nome di Puskin, qualche frammento di Gogol, presso che tutto di Turghenieff, tutto di Dostoiewski e di Tolstoi, più che tutto di Gorki, molto di Andreieff e qualche cosa degli ultimi epigoni; ecco ciò che si conosce in Italia di letteratura russa. E non è poco: considerato in proporzione, è più di quanto si conosca in Italia di letteratura inglese o tedesca. Ultima venuta nel novero delle grandi sorelle, questa letteratura godette di una fortuna fulminea e strepitosa, simile solo a quella che fece trionfatrice la letteratura spaguola nel seicento. E forse non è questa l'unica affinità: come l'energia artistica degli spagnuoli parve concentrarsi quasi intorno a un genere solo, il dramma, così pare che i russi si siano consacrati, con entusiasmo presso che esclusivo, alla perfezione della novella e del romanzo. Come la fosca e sanguinolenta bellezza spagnuola, dopo un secolo di prodigi, quasi senza crepuscolo si spense, così pare che sia già per estinguersi nel passato quel breve e altissimo grido di amore e di dolore che dalla Russia echeggiò, negli ultimi cinquant'anni,

per tutta l'Europa. Morti Turghenieff, Dostoiewski e Tolstoi, diffusi in innumerevoli traduzioni i loro capolavori, si esercitano i residui della nostra curiosità o su quelli che con mano malcerta hanno ripreso la grande lampada che arse nel pugno dei maestri, o su quegli altri, cui l'Occidente, troppo inebriato da *Delitto e Castigo* e da *Guerra e Pace* per prestare ascolto ai *poetae minores*, fu ingiustamente avaro di gloria. Fino ad oggi la letteratura russa era una voga; fra poco sarà una conoscenza. Attorno alle opere capitali cominceremo a comporre l'ambiente; accanto ai protagonisti, visti dai primi araldi della bellezza nordica in uno splendido isolamento che li faceva miracolosi e incomprensibili, vedremo anche i nobili artisti di second'ordine; e dagli elementi, finora disgregati e scissi, si costituirà in unico quadro con la sua prospettiva e i suoi chiaroscuri lo spettacolo di questa straordinaria letteratura, che nasce con gli affanni nostalgici dell'esotismo e della decadenza, trionfa con la fretta clamorosa di chi non senta la sicurezza del domani, e, come un orgiastico conquistatore orientale, non appena raggiunta la mèta s'esaurisce e muore.

Accanto a Dostoiewski e a Tolstoi ci sarà pure un posto, nel secondo piano del quadro, per Antonio Cecof. Gli nocque, oltre la smisurata grandezza dei vicini, la brevità della vita, il carattere frammentario dell'opera, l'incertezza dell'epoca. Nato nel 1859, circa trent'anni dopo Tolstoi, non fu però in tempo ad escogitare gli espedienti scenografici di un Gorki o ad esercitarsi nella nervosa e femminea squisitezza di un Andreieff. L'istinto lo spingeva verso la robusta purezza degli immediati predecessori, mentre le forze non erano da tanto. Alieno dalle eleganze

e dalle perversità, che dovevano portar fortuna (talvolta, com'è il caso di Andreieff, non immeritata) agli epigoni, era d'altronde incapace della vera grandezza dei grandi. Morendo, sei anni or sono, sfumò silenziosamente, avvolto nella luce crepuscolare dell'ultimo fra i costruttori titanici, Tolstoi; mentre, sopravvivendogli, ne avrebbe raccolto, per quel che gli spettava, un'eredità di gloria. Dedito, per la maggior parte del suo tempo, a piccole miniature novellistiche, non mise fuori un'opera unitaria che con la mole costringesse le menti grossolane all'attenzione; immune di passione politica, doveva sembrar poco interessante alle democrazie occidentali, che nella prosa russa udivano e amavano udire innanzi tutto un fragor di catene e un sibilo di *nagaika*.

Così rimase nell'ombra. E han fatto cosa utile S. Jastrebzof e Ardengo Soffici, traducendo, a quel che mi pare molto vigorosamente, una scelta di sue novelle, degne di essere ricercate con curiosità dagli italiani, i quali di Antonio Cecof conoscevano finora, più che altro, alcuni frammenti di aspro e selvatico umorismo.

***

Come sia stata fatta la scelta non saprei giudicare con competenza. Le novelle sono otto, delle quali una sola, l'ultima, intitolata le *Scarpe*, appartiene al Cecof umorista e bizzarro, tutto ancora impregnato — egli, nativo della Russia meridionale — di quella barbarica ed orgiastica e fanciullesca gaiezza che vi dà come un'ebrietà di cavalcata nel deserto, quando leggete le fantasticherie popolaresche del vecchio Gogol. Il Gogol aveva una sostanza d'epopea; il

Cecof esultava di vigor comico; ma da quel lato i due temperamenti si toccano, non foss'altro per la capacità di godere spensieratamente creando. Le altre novelle son tragiche. E due, *La voglia di dormire* e *Tifo*, vogliono gareggiare con le prove migliori dell'arte francese nel descrivere il male fisico e le sue ripercussioni morali: il tenente Climof, che, convalescente del tifo, ascolta quasi indifferente la notizia della morte di una sorella amatissima, e subito dopo si rimette a lamentarsi perché non gli dàn da mangiare; la piccola bambinaia Varca, conculcata dai padroni e soggetta a una schiavitù che non ha tregua né dì né notte, fino a quando, impazzita per l'impossibilità di dormire, strozza il bambino che doveva vegliare, e si sdraia lentamente per terra, ride dalla gioia di poter dormire e, un minuto dopo, dorme già, sodo, come una morta.

Ma sono gli altri cinque racconti quelli che dànno un aspetto unitario al piccolo volume; e son tutti racconti di amore amaro: Gurof, il borghese gaudente, annoiato e donnaiolo, che troppo tardi s'innamora davvero, di una donna che non è la sua, e piange lacrime di tenerezza e di speranza quando già gli s'imbiancano le tempie e declinano gli anni; il capostazione, che, dopo lunghissimi anni di vita miserabile e solitaria, cade nel gurgite di una passione frenetica, e perde pane, pace, famiglia, onore, tutto, e si fa vagabondo; Mascenca, che serba fede al marito lontano finché Matteo Savic non la seduce, ma poi, divenuta sua, non vuol più staccarsene e gli si attacca come una ventosa, e, poiché l'amante vuol restituirla al marito, avvelena il marito; Dimitri Petrovic, che confessa al migliore amico la tristezza della sua vita coniugale, e con ciò solo precipita gli

eventi e fa maturar nel peccato l'amore di sua moglie per il migliore amico; la signora Dimof, bella, intelligente, futile, ambiziosa, inquieta, che per certe sue romanticherie di vita intensa, cade nelle braccia di Riabovschi, avvelena la vita e il lavoro del marito — buono, umile, compassionevole — che non aveva altro torto se non quello di parerle non abbastanza geniale, e, grado a grado, lo spinge al suicidio. Tale è la materia di questi racconti.

Ma l'arte non è così presto detta. Fatti simili ne han narrato tutti i novellieri, da che mondo è mondo; e parecchi novellieri li han narrati in una disposizione d'animo non troppo dissimile da quella del Cecof, che non è quella di un libertino né quella di un predicatore, ed è egualmente lontana dall'animo di un Boccaccio e dall'animo di un Tolstoi, e non può nemmen confondersi con la volontaria equanimità osservatrice di un Flaubert. Il Cecof ripensa e racconta quelle sciagure con un non so che di rassegnata malinconia, con un intimo pudore che gli vieta di giudicare le umane debolezze, con una sensibilità sofferente che gl'impedisce di considerare i suoi personaggi come soggetti da laboratorio. E perciò è imparziale, ma d'una imparzialità poggiata sopra un equilibrio instabile, che volta a volta sembra pencolare verso il buono o verso il reprobo, verso il traditore o verso il tradito, verso colui insomma che in quel dato istante occupa l'attenzione dell'artista, qualunque siano le sue colpe, qualunque siano le sue virtù. È un'arte che non sa mantenersi indifferente, eppure non osa scegliere; un'arte che, per eccesso di sensibilità, è caduta in uno stato di abulìa. Un po' tutti hanno ragione, e chi ha torto è la vita, così assurda, così imprecisa, così mancatrice di parola, così

labirintica. Tanto che il personaggio centrale del racconto è quasi sempre una documentazione di questo animo dell'autore: un essere amorfo, che fino a una certa epoca s'è andato foggiando una vita secondo le sane regole e la giudiziosa convenzione, e a un certo punto, quando meno se l'aspetta, si lascia investire da un vento d'uragano, e trema un attimo fino alle radici, e poi si lascia schiantare, e turbina un po' nell'aria, e ricade inerte: Gurof, il gaudente e ben pensante, che impazzisce d'amore sulla soglia della vecchiezza; la signora Dimof, che, senza voler male a nessuno, suscita una catastrofe orrenda; il povero capostazione che diventa vagabondo, perché ha bevuto un bicchiere di sciampagna e ha guardato due begli occhi in malora:

Occhi neri, occhi appassionati,
Occhi brucianti e belli,
Come vi amo,
Come vi temo!
. . . . . .
Vuol dire che gli ho visti
In un'ora fatale.

Ed è l' " ora fatale „ l'ispirazione più frequente di Cecof: il momento, nel quale una bussola impazza, un destino si disorienta, un filo di causalità si spezza. Allora i suoi occhi si velano, un palpito indefinibile — di sensualità insoddisfatta, di volontà debole, di terrore puerile — gli agita le narici e le labbra, e dalla commozione *per ciò che non si può capire* sgorga penosamente la sua arte: senza impeti gagliardi, senza continuità diritte, ma quasi con bolle e con singulti come un'acqua povera da una fontana

ostruita. Non risolve i problemi della vita, come fanno o s'illudono di fare i romanzieri moderni; non narra per il piacere di favoleggiare, come i novellieri classici. Non è uno psicologo né un narratore in senso stretto: colloca i problemi, con un punto interrogativo pieno di sgomento che è tutto il fascino e tutta la sostanza della sua maniera. " Perché ho fatto questo? — mi chiedevo con stupore e disperazione. — Perché è avvenuto per l'appunto così e non in un altro modo? A chi e perché era necessario ch'ella mi amasse seriamente e ch'egli venisse in camera mia a cercare il suo berretto? „. Così chiede il protagonista di una sua novella intitolata *Paura*; e così pare che, in una pausa del suo cammino lungo la valle di lacrime, chieda il novelliere vôlto verso l'imperscrutabile mistero dell'esistenza. E pare che un po' tutte le sue novelle potrebbero intitolarsi *Paura.*

***

E come chi ne avesse paura guarda verso la materia della sua arte: un po' di sbieco, direi quasi di sottecchi, come chi traversi un asse pericolante sopra un precipizio. Tutti i piani vengono alterati da questo singolare strabismo.

Dicevamo che il Cecof non è propriamente né uno psicologo né un narratore. Non è uno psicologo, perché, nel culmine dell'ispirazione, rinuncia al nesso di causalità; non è, nelle sue cose più caratteristiche, un narratore, non perché ignori l'arte d'intessere organicamente un fatto con l'altro (ché, in questo senso, *la signora Dimof* è una meraviglia), ma perché questo ufficio, nella maggior parte dei casi, gli par secondario. Non la capacità, ma quella che Goethe chia-

mava “ la voluttà di favoleggiare „ gli rimane spesso estranea. Per solito gli basta descrivere minutamente una situazione, ch'egli concepisce come centrale: *un quadro di anime in attesa*, lasciando nell'ombra o abbozzando con un par di rozze pennellate alla svelta il seguito dei fatti, che per un vero e proprio novelliere costituirebbero la trama essenziale del racconto. Leggete, per esempio, *Sciampagna*: il racconto del capostazione che s'annoiava. Sono otto paginette. Ma nelle prime tre abbiamo la mezzanotte dell'anno nuovo nella casa solitaria, con una bottiglia di sciampagna che sguscia di mano al capostazione e con la profezia di sciagura della moglie superstiziosa. E poi abbiamo, in due pagine intere, il capostazione che riflette all'accaduto e mortalmente s'annoia. La novella è già quasi finita, quando arriva l'ospite, Natalia Petrovna, la giovane e ignota zia del protagonista. E il fatto, il fatto è narrato nei cinque righi finali: “ Tutto andò al diavolo a capofitto. Mi ricordo di un vortice terribile e furioso che mi aggirò come una piuma. Girò lungamente e spazzò dalla faccia della terra e mia moglie e la stessa zia e la mia forza. Dalla stazione della steppa m'ha gettato, come vedete, in questa strada buia „.

In che modo ciò sia avvenuto, il Cecof non ha voglia di dirci. Come certe creature ansiose, che si dilungano in particolari di pochissimo conto, e, quando sono al nodo della confessione, scoppiano in un gran pianto, così fa il Cecof nel suo narrare: esaurisce tutte le forze in un quadro episodico; poi, eccitato e stanco, aggroviglia i fili e si tace. La novella del capostazione è tutta in quella bottiglia umida che gli sguscia di mano; la novella dell'amicizia tradita è nel particolare del berretto dimenticato dall'amico nella stanza

ove l'ospite gli sedurrà la moglie; la novella di Mascenca è in una sosta di Matteo Savic a un'osteria: non già narrata, ma quasi proiettata di sbieco, in modo che l'amore e il delitto di Mascenca amante di Matteo Savic e avvelenatrice del marito illumini in un chiaroscuro rossastro le condizioni della famiglia dell'oste, ove un simile amore e un simile delitto si preparano.

È un'arte che procede per iscorcio. Dirò meglio, continuando a servirmi di espressioni tratte dalla pittura: il Cecof altera istintivamente i rapporti, e, invece d'accentrar lo sforzo intorno al protagonista del quadro, fa convergere tutte le linee verso un punto di luce; come quei pittori, la cui ispirazione gravita verso il berretto rosso di un fanciullo o verso l'iridescenza di una vetrata. Il fatto logicamente saliente, il personaggio nella realtà dominante è quello che meno gl'importa: l'impressione sensuale più vigorosa, qualunque essa sia, assorbe il resto. E i piani spostati si incrociano; l'episodio soverchia; il personaggio accessorio sovrasta all' " eroe „.

Ne viene un'inquietudine che fa presentire imminente la decadenza di una grand'arte, un fascino velenoso, che a poco a poco vi fa preferire le cose imperfette e bizzarre a quelle che secondo i modelli chiameremmo perfette: *Sciampagna* per esempio alla *signora Dimof*; uno squilibrio malato che vi fa ripensare all'artista tormentato, morto, poco più che quarantenne, di tisi. Tolstoi era ancor vegeto, ed aveva da soli cinque anni pubblicato *Resurrezione*. Le opere delicate e sottili della letteratura russa: la poesia di Puskin, i romanzi amorosi di Turghenieff, la stessa *Catia* di Tolstoi, erano lontane nel passato. Ma ogni gloriosa scuola narrativa genera, verso il tra-

monto. un grande fanciullo sensitivo e sensuale, tutto scosso da brividi febbrili, dal cuore aritmico, dai nervi scoperti, capace di piccoli capolavori misteriosi: Guy de Maupassant in Francia, e — così simile per certi aspetti, malgrado tanta diversità di clima storico e spirituale — Antonio Cecof in Russia.

Garibaldi poeta

Ferito e prigioniero ad Aspromonte, Garibaldi compie un poema autobiografico. *Facit indignatio versum*: l'indignazione dell'eroe, non l'arte né il genio del poeta, detta i versi stridenti d'ire contro i preti i moderati e i tiranni, acri di speranze deluse, gonfii di ideali ostinatamente pugnaci contro la necessità del fatto. Quasi cinquant'anni dopo, il dottor Curàtolo, possessore dell'autografo, pubblica il poema, aggiungendogli un carme alla morte ed altri versi inediti, e premettendogli una prefazione di commovente fanatismo garibaldino e patriottico, di fresca ingenuità letteraria. Malgrado l'ingenuità, e forse appunto per questa, il dottor Curàtolo dice cose di onesto buon senso: " Coloro i quali volessero giudicare del poema di Garibaldi dal punto di vista letterario, e contare nel verso il numero delle sillabe, mostrerebbero di non comprendere tutta l'importanza, che ha dal lato psicologico ed umano il documento, che oggi è consacrato alla Storia. Le anime piccole tacciano!... „. Ha ragione. La sua colpa — colpa venialissima, per la bella qualità dell'entusiasmo che l'ha generata — comincia quando, con alate parole, invoca l'ombra di

Giosuè Carducci e la persona di Giovanni Pascoli. " O grande anima di Giosuè Carducci, giudica tu, dal cielo della gloria, del Poema di Giuseppe Garibaldi! Parlaci tu, per il tramite di colui che degnamente ti successe, del Poema dell'Eroe! Forse non per caso, i fati mi presero per mano e vollero che la Musa del Duce dei Mille fosse consacrata alla Storia nella tua stessa Bologna, da quei medesimi torchi onde fu impressa e tramandata ai posteri l'opera tua! „.

Santa retorica, ma che, come tutte le sante retoriche, perde la santità per istrada. Carducci, che veramente si andò formando una ruggente anima garibaldina, se potesse parlare a proposito del Poema, ripeterebbe quel che altra volta disse con commosso umorismo: Garibaldi aver fatto di tutto per l'Italia ed anche versi. Ma non può parlare, e dal cielo della gloria non può giudicare se non per una metafora del dottor Curàtolo; ed, anche se potesse, non giudicherebbe per il tramite di Giovanni Pascoli. Strana e caparbia illusione questa di una tradizione letteraria che si perpetua attraverso vicarii infallibili, i quali *ex cathedra*, e, nel caso speciale, dalla cattedra di Bologna, proclamino la volontà divina di Dante o di Carducci! Fittissima cataratta questa che annebbia gli occhi dei letterati ortodossi, facendo loro impossibile di vedere che Giovanni Pascoli ha continuato, se mai, sviluppandola, l'opera del Carducci, laddove egli men pensava d'essere carducciano — nel sentimento idillico della natura e nei poemetti georgici e umanitarii — mentre la prosecuzione del Carducci patriotta e partitante è rimasta uno sforzo in massima parte inane, così nel Pascoli delle *Odi* e degli *Inni* come nel D'Annunzio della *Canzone di Garibaldi* e del libro di *Elettra*!

Invitato con tanta foga dal dottor Curàtolo, Giovanni Pascoli non ha saputo esimersi dal dovere di manifestare la volontà carducciana intorno al poema di Garibaldi. Ed ha pronunciato dalla cattedra — si direbbe quasi dal trono avito — un discorso molto fine, così fine da parer sofistico: un ricamo a frastagli capricciosi sulla trama del grande discorso garibaldino di Carducci; un parallelo cavilloso e minuzioso tra il poema garibaldino e l'*Iliade*, ricalcato con imbarazzo e con stento sul parallelo lirico, che Giosuè Carducci tracciò fra le gesta di Garibaldi e i miti degli eroi. “ Più viva „, fino a questo estremo giunge il Pascoli, “ più viva è la somiglianza per chi consideri che il poetare di Garibaldi era durante il profondo e solingo ardore dell'ira... Non gli era stata rapita la schiava dalle belle guancie, sì la *terra diletta*, la dolce Nizza, che mal volentieri andava alla tenda dell'imperioso Agamennone. E c'era stato come uno scambio, e allora e ora. Allora il sire aveva restituita bensì Cryseide al padre, ma voluta e rapita Briseide ad Achille; ora quest'altro sire inimichevole aveva data la Lombardia e presa Nizza e Savoia. Onde tanto l'eroe Tessalo quanto l'eroe Italo prorompono in contumelie e presagi di morte „.

Ora questo è scherzoso. Ma è anche pericoloso. Perché il comune lettore, trascurando quel tanto di vero che nella prosa pascoliana c'è — una qualche somiglianza tra Garibaldi e Achille, come tra Garibaldi e un altro qualunque eroe, poiché da tutti gli uomini, e, a maggior ragione, da tutti gli eroi emana lo stesso spirito di divinità e si sprigionano le stesse forze di natura — trascurando questo, e dimenticando che dal parallelo all'intelligenza corre quanto corre dalla metafora al ragionamento, potrà credere che il

Pascoli abbia voluto ciò che espressamente non volle: paragonare il valore estetico del poema di Garibaldi a quello dei poemi omerici. E, se così fosse, bisognerebbe prestare ascolto a quelli che già si scandolezzano e van borbottando che chi ha pubblicato il poema ha mancato di rispetto a Garibaldi.

***

Ma no, lasciamo stare l'*Iliade* e l'anima belluina di Achille. Il poema di Garibaldi è quello che è, senza nessuna possibilità di paragone che non lo svisi: è un canto barbarico, nel piccolo senso e nel sublime senso che può avere la parola barbarie. Che letterariamente Garibaldi non fosse una cima, è cosa troppo facile a notarsi, e non solo da chi, per usar l'espressione del dottor Curàtolo, conti le sillabe nel verso. Se la prosodia è mal sicura, se l'organismo sintattico è squilibrato, tutto, in genere, il colorito dello stile è incongruo. Il guerriero-poeta sapeva a memoria i *Sepolcri*, e l'eco dello scalpitante endecasillabo foscoliano gli occupava l'orecchio, mentre l'infantile semplicità dell'animo suo male si componeva con quella compiutissima tecnica, la quale, come giustamente ha osservato il Pascoli, era quasi l'ultima forma di un'arte perfetta e non s'adattava all'ispirazione di un poeta primitivo. La fronda, già parificata dalle cesoie, s'inselvatichisce; la magra e schietta ghirlanda della poesia dotta s'acuisce di pruni, e si complica d'erbe scapigliate. È come se un centauro calcasse le dita villose sopra un cembalo settecentesco.

E il poema non è un poema. Non solo la imitazione foscoliana, anche l'incapacità, propria all'uomo di azione immediata, di organare il fantasma e di

meditare sul fatto, fa sì che nei ventinove canti del poema non sia mai narrato evidentemente un episodio o una battaglia. Invano leggiamo titoli come *Sant'Antonio*, *Montevideo*, *Roma*, *Ritirata*, *Anita*, *Il '59*, *Calatafimi*, *Palermo*, *Milazzo*, *Battaglia del Volturno*, *Sarnico*, *Aspromonte*. Non appena un ricordo preciso affiori sulla coscienza del poeta, il gurgite dell'emozione lirica lo ingoia. Il fatto d'armi o la sciagura d'amore non è altro se non la scintilla al cui contatto esplode lo sdegno e la speranza: giusto il contrario dell'arte omerica. Deride ferocemente " le turgide e polpute sembianze del Levita „; infuria contro i Moderati:

È sulla faccia della terra sparso
Di traditori il seme; essi sovente
Di Moderati hanno l'assisa, e sempre
Ostentazione di virtude: il volto
Camaleonio mal nasconde il tetro
Dell'alma umor, e per sventura ovunque
Sono la feccia dell'Inferno, il tifo
Divorator della famiglia umana;

denuda " sotto il vel del Galant'uom. la pingue, fallace ipocrisia „; imperversa contro coloro che barattarono Nizza:

Chi vi vendette non vi vide, o sommi
Baluardi d'Italia, ei di paludi
Limo aveva nell'animo e i codardi
Abitatori di pantani e vili,
Che lo sorresser nella scellerata
Impresa fedifraga, il puro etereo
Aer, che spira dalle imbalsamate
Valli, non respirarono.

Il canto segue al canto come un singulto al singulto; la parola divien grido; l'invettiva soffoca il racconto. Sotto un trasparente velame d'epopea tumultua caoticamente il furore di parte e di patria che trovava già o stava per trovare il suo poeta in Giosuè Carducci. Il contenuto dei canti garibaldini coincide perfettamente col contenuto dei *Giambi ed Epodi*: la spasmodica e virulenta impazienza degli Italiani nel fosco decennio che s'apre con la proclamazione del regno, culmina con Lissa, si chiude con Porta Pia.

Materia d'arte, e non arte, dunque: iraconda confessione dell'eroe piagato, che, pur restando allora ignota, doveva, per invisibili tramiti, propagarsi nel cuore dell'Italia e scuotere dal suo torpore erudito la Musa di Bologna, consegnandole in mano la fiaccola dell'amor patrio e dell'odio civile. Ma, poiché la luce dello spirito ignora le distinzioni schematiche, e, avvolgendo di sé l'eroe, non può negarsi tutta al poeta, anche nei versi di Garibaldi alita non so quale oscura e misteriosa grandezza. Lo sdegno cieco, che colpisce l'avversario senza tener conto della necessità cui anche l'avversario soggiace, l'amore quasi sensuale per la bella Italia schiava, il divino, intransigente orgoglio della missione compiuta, la fremebonda nostalgia della missione da compiere si aprono talvolta impetuosamente uno spiraglio attraverso gli ingorghi dell'espressione stentata, e prorompono in qualche interiezione lirica di smisurata risonanza. “ Oh lo sappiamo, Sire! „, grida Garibaldi a Vittorio, “ e l'Italia noi serviam, non voi „. “ V'è forse „, chiede nell'ebrietà quarantottesca, “ v'è forse — altro da fare nella vita, quando — la patria è schiava, che cercar il modo — di liberarla e preparare un ferro — per sterminare i

suoi tiranni? „. Ripensando ad Anita, il suo tono diviene istintivamente canoro, e il verso irto si acqueta in una commossa venustà elegiaca:

Morte, io sorrisi al tuo cospetto! e questa
Certamente non fu la prima volta.
. . . . . .
Io lo seguia, non conscio della vita,
lei sorreggendo all'ospital dimora.

Ma quasi tutto il sesto canto — il ritorno dall'America — è soffuso di eroica tristezza. La memoria della gesta compiuta, il pensiero della patria oppressa, l'immagine della nave carica di fati ondeggiano in un ritmo ansioso e pur solenne, cui non credevamo che l'arte del rozzo verseggiatore potesse adergersi. “ Un ferro „ canta all'Italia:

Un ferro
Noi ti portammo e non tesori, e l'alma
Di chi pugnava in Sant'Antonio.
. . . . . .
Dondola i fianchi maestosi, e solca
Leggera l'onda inargentata e azzurra,
Bella “ Speranza „ ! Il tuo nocchier non conta
Portar d'Italia la fortuna in seno
De' suoi cantanti passeggier, ed essi
Ben venturosi, Libertà cercando,
Troveranno una tomba.

Anche la poesia non ha potuto resistere a questo affascinatore di destini.

⁂

E, tuttavia, il valore letterario dei versi garibaldini non è nei pochi e semplici fiori di bellezza che offre come per caso questo desolato sterpeto; è nella sua significazione di documento per la storia letteraria d'Italia. Noi parliamo di leggenda garibaldina, di epopea dei Mille, di mito del risorgimento; paragoniamo l'impresa di Marsala alla conquista degli Argonauti; rifuggiamo dal renderci conto della sostanza reale di quegli avvenimenti, e preferiamo, con foga lirica che cinquant'anni di retorica utilitaria non son bastati a smagare, travederne le linee in un nimbo iridescente di favola. Chi ha dato l'esempio di questa idealizzazione mitologica del Risorgimento, che è poi la sola religione degli italiani moderni? Forse Carducci nel famoso discorso, ove con pagine di artificio letterario, ma anche con voli di vorticosa poesia, scioglieva i contorni del fatto recente nella nebbia della saga futura? o Cavallotti, paragonando i morti di Mentana ai morti delle Termopile? o Victor Hugo, che, molt'anni prima di Pascoli, scrivendo con quella sua enfasi ruinosa e folgorante di Garibaldi eroe-poeta, ripensava ad Achille, a Giuda Maccabeo, al paladino Orlando, a Federico II?

Né questi, né altri, e nemmeno il biografo Guerzoni, e nemmeno il popolino di Napoli che vide nel conquistatore un santo o uno stregone. Colui che compì l'impresa ne creò anche il mito, e tutti gli elementi della leggenda garibaldina — quale, in versi e in prosa, fu cantata dall'anno del riscatto fino alla dannunziana *Canzone di Garibaldi* — erano già maturi

nella mente dello stesso eroe. Ricordate colui che porta seco un " sacco di semente „, il nuovo Cincinnato? Ecco Garibaldi che grida, nel canto decimoquarto: Vanga! Vanga! Vanga! Ripensate al donatore di regni? Ecco Garibaldi che nel canto ventiquattresimo sogghigna: " A dar battaglia ei viene — *a chi del Mondo la prima corona — pose ai suoi piedi* „. Vigorosissima è in Garibaldi la tradizione classica della morte per la libertà: " E si trafisse all'Utican simile — al servir preferendo inclita morte... — Egli a padron non serve. — E la libertà preferisce alla vita „. Insistente, come l'immagine di Catone, è l'immagine dei Fabii e dei trecento di Leonida: " Ove s'inoltri — del Salto alle spumanti cataratte — udrà de' suoi tai fatti, che le gesta — uguaglian dei trecento di Leonida „. " Io vidi — fatti da Fabio o Leonida, e turpi — mercati ed infinite codardie „. La gesta americana e la siciliana sono già per Garibaldi simboli sospesi nell'eternità, eventi miracolosi senza connessione di cause, manifestazioni d'una volontà storica quasi soprannaturale. Egli non conosce né comprende i nemici; ove appaia li sbaraglia, e non sa perché; la coscienza della sua missione e del suo diritto divino gli tien luogo d'intelligenza realistica. Simile al guerriero mitico protetto da Pallade Atena egli sfugge alla morte entro una nube. " Dall'Adrio all'Appennin, dai monti al lido — Tirreno, io corsi *in salvatrice nube* — di generosi cittadini „. Già compiuta è l'immagine virginea dei giovani guerrieri votati al canto della patria ed alla gloria della morte; già tracciata in tutte le linee essenziali l'immagine del duce, quale poi la ritroviamo nella poesia celebrativa e nella religione degli Italiani:

Dacché le falde dell'amata mia
Impareggiabil genitrice io, baldo,
Lasciai per l'erta perigliosa via
Segnata dal mio cuor, sull'uom caduto
Intenerito m'adagiai, lambendo
Le sue ferite....

. . . . . .

Io son plebeo! Sull'incallita destra
Porto l'impronta della marra e il tedio
Delle miserie sulla fronte...

. . . . . .

Oh! bello
Io fui in quel momento! e mi sembrai
Dominator della tempesta!

Perfin la consueta raffigurazione dell'eroe sotto specie leonina è già di Garibaldi. Egli fugge dalla perduta Roma;

Tale il Leon che si ritira, spinto
Da numeroso di *shakali* stormo,
Qualche volta si ferma, acciò nol creda
Timor la ciurma di codardi, e indietro
Respinge la canaglia...

***

Così, se il valore estetico del poema e dei canti aggiunti è tutt'altro che straordinario, se è minima — mancando ogni tentativo di obbiettività e d'indagine delle cause reali — la loro importanza di documenti storici, enorme in compenso è il loro significato per chi voglia intendere i vincoli fra la civile e la letteraria storia d'Italia. L'anima di Garibaldi era sa-

tura di motivi letterari e di reminiscenze classiche; la voga di Ossian, " re delle spade „ e poeta, e l'avventurosa inquietudine romantica avevano tuffato in un flutto di vita quelle reminiscenze e quei motivi, fattisi, col decadere dei tempi, ornamentali. Un temperamento impetuoso e infiammabile, incapace di distinguere tra il sogno e la realtà, un temperamento eroico, insomma, compie il miracolo. L'atmosfera favolosa ch'egli respira, leggendo i suoi poeti e sopratutto i *Sepolcri*, ove tutta la materia classica, dalla guerra d'Ilio alla battaglia di Maratona, dalla battaglia di Maratona alla servitù d'Italia è fusa in una sintesi ansiosa, lo inebbria e lo acceca. La sua ignoranza dei fatti reali lo aiuta a vincerli: non sapendo vedere le forze avverse le sgomina. La fede nella visione leggendaria di Atene e di Roma crea la realtà leggendaria della nuova Italia; la memoria della nube che circonfonde i semidei suscita la " salvatrice nube di generosi cittadini „, l'immaginazione genera l'evento, dalla mitologia si sprigiona il mito.

Così si compivano i destini del classicismo italiano: Enea e Turno — il veltro dantesco — Ferruccio — Foscolo — Garibaldi. La letteratura diventava vita; la tradizione diventava creazione. Con Giovanni Pascoli che istituisce un parallelo tra il Poema garibaldino e l'*Iliade*, la vita ridiventa letteratura. Il circolo è chiuso.

“ Osteria „

Il dottor Hans Barth ha scritto un bizzarro libro: *Osteria, guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*; che, tradotto ora dal tedesco, chiede l'attenzione dei lettori nostri, anche in grazia della sapida e faceta prefazione che Gabriele d'Annunzio gli ha premessa. Pagine queste fra le più belle che il d'Annunzio abbia mai scritte, perché immuni da quell'involontario e rovinoso contrasto fra la forma doviziosamente paludata e la scarna sostanza delle mediocri cose dette, che rende grave a tollerarsi tanta parte della prosa dannunziana. Qui il contrasto non è involontario, ma artisticamente sentito e utilizzato perché dalle volute di quello stile tutto carico di barocca dignità e di reminiscenze erudite zampilli una vena di schietto riso, come da una macchinosa fontana mitologica sgorga un filo d'acqua sonante e cristallina. La metafora aquatica vale anche per questo libro vinoso: tanto più che Gabriele d'Annunzio, celebratore dell'orgia e nomenclatore di nettari biondi e vermigli, si proclama bevitore d'acqua pura. “ L'astemio, nato ebro — così scrive egli nella

epistola prefatoria ad Hans Barth — l'astemio nato ebro, onora in voi il beone ornato di tutte lettere come il cardinale Bembo nell'iscrizione veneziana e come lo scolare Martin Lutero nella vecchia Isenach dei Langravii ". E descrive una memorabile ubbriacatura di Cesare Pascarella, e cita Albio Tibullo, e tira in ballo Leone XIII, laudatore dell'arte dannunziana, e si vanta d'avere " con la *Figlia di Jorio* e con la *Nave* creato la tragedia cattolica e celebrato nell'una e nell'altra catastrofe il Trionfo della Fede come un pio tragedo tragediante con licenza dei Superiori ": tutto questo con un tal misto d'ingenuità e di furberia, di fanciullesca bonarietà e di umanistico lusso verbale da muovere il lettore a un sorriso, ben diverso da quello di chi sarcasticamente colga un dissidio fra l'ambizione formale e il vuoto interno: a un sorriso, insomma, di cordiale compiacimento estetico.

Che avrà pensato della prefazione dannunziana il dottore Hans Barth, il quale sin dalla prima pagina del libro si scaglia sollazzevolmente contro gli astemii? " Per il culto di Dioniso — così egli impreca — che un'altra volta, ai tempi aurei della cultura ellenica, sollevava l'uomo al pensiero della divinità, i giorni corrono ormai tristi. È cresciuta una generazione di moralmente impotenti, di *homunculi*, che non ha più il minimo concetto della poesia e della felicità bacchica, una generazione di uomini inferiori, di *Untermenschen*, fanatici di una salute senza gioia, che col vaneggiamento degli asceti abbaia contro il delizioso culto, e vorrebbe con l'ignoranza degli iconoclasti infrangere le belle statue antiche, per erigere sulle rovine degli altari di Bacco e di Venere una tenda-ospedale a beneficio dell'*uomo normale*, di

quell'uomo senza canti e senza suoni, senza donne e senza vino, che dovrebbe vivere una diecina d'anni più di noi „. E, a sostegno della sua tesi, adduce i patriarchi, i poeti, i santi, i pontefici, da Noè fino a " Pio X, figlio d'un oste, la cui sorella oggi ancora dispensa agli avventori la deliziosa bevanda „. Ma, da un punto di vista estetico, ha più ragione Gabriele d'Annunzio che Hans Barth. Non è necessario abusare di Bacco per celebrare i suoi doni; ed il grande poeta, che celebra il vino, non è, mentre lo celebra, in istato di ebrietà. Anche per l'orgia vale quello che vale per la commozione sentimentale: il poeta, che vuol muovere alle lacrime il lettore, deve, se si vuole, aver pianto le sue lacrime, ma non mentre scriveva: poiché la perfezione artistica. oltre che da una esperienza della vita vissuta, risulta da una forza organatrice dell'espressione, che presuppone la chiarezza e l'equilibrio dello spirito. Probabilmente le più belle pagine di Rabelais furono scritte a digiuno, e non dopo una cena pantagruelica.

Ora, qua e là, sembra evidente che Hans Barth abbia scritto i suoi inni in prosa in onore dei vini italiani, mentre era ancora in istato di commozione e di godimento. Vi sono pagine del suo libro — e non sono le meno divertenti — redatte in uno stile che si direbbe a zig-zag, con una certa andatura barcollante, con scoppii di riso convulsi, con pause di malinconia ingiustificata, con frenetiche danze di reminiscenze arbitrarie, di sentimenti in dissidio, di lirismi sospetti. Si sente — e questa volta la metafora è anche troppo realistica — che non sempre lo scrittore ha digerito la sua materia, e che il gorgoglio dell'esofago soddisfatto non sempre è riuscito a gareggiare con un suon di cetra. E manca a questo

apologeta del vino — che pur può vantare un entusiasmo d'indiscutibile sincerità — una pagina, che, per valore d'arte e per potenza comunicativa, possa paragonarsi ai versi anacreontici, all'inno dionisiaco con cui Goethe concluse il mistero di " Elena „, alle strofe di Carducci e di d'Annunzio. Gli omiciattoli astemii non saranno convertiti dall' " Osteria „ del dott. Barth.

***

Ma il pregio del libro non consiste nell'ispirazione bacchica e nella forza espressiva, con cui l'autore ha potuto o non ha potuto comunicare a noi, degeneri nepoti dei Romani che non osiamo ubbriacarci nemmeno una volta all'anno, il suo fervor sacro per il Valpollicella e il Grignolino. Sotto questa trama superficiale circola un'anima più delicata e più segreta; e il pretesto dell'osteria sembra la facezia di chi, ridendo, vuol nascondere una sua tenerezza di sentimento. Ci conduce, il Barth, nelle osterie di Verona, di Venezia, di Milano, di Torino, di Firenze, di Roma, di Napoli, di Capri; esalta la qualità del buon goccetto; premunisce i compatriotti contro il rischio della merce adulterata e contro l'innocua truffa del vino battezzato; descrive le fattezze della padrona; enumera le regole d'igiene e di rito che il perfetto bevitore deve seguire per la sua beatitudine. Questa, per esempio: " Scoprire le buone osterie senza una guida è assolutamente impossibile..... In genere le osterie meno eleganti e meno pompose sono le migliori: quanto più studiata è la forma, tanto più sconfortante è la sostanza. Così scriveva anche certo mio amico nella sua *Römische Allotria*:

Coda di rondine?....
— Fuggi, o destrier!
C'è un tanfo orribile?
Bevi un bicchier! „

Ed è tanto persuasa di questa sua regola, l'ottima nostra guida, che non sa resistere a un intimo moto di amarezza e di dispetto, quando, additandoci una osteria di suo gusto, deve pur confessare che il locale era " poco tempo fa molto originale „, ed è " ora purtroppo pulito e un po' prosaico „. Ahimè! in quale crudele imbarazzo ci dibatteremmo, se dovessimo fare il comodo dei nostri ospiti stranieri, i quali, quando siamo originali, ci giudicano incivili, e, quando diventiamo civili, ci condannano per prosaici! Il loro segreto sogno sarebbe quello di un'Italia organizzata in modo che Roma, Napoli, Firenze avessero due quartieri esattamente distinti, come li hanno Hong-Kong o Canton; una città alta per gli europei, con villini signorili ed alberghi di americana perfezione; ed una città bassa, riservata ai ruderi, alle immondezze ed agli indigeni, ove il visitatore andasse in palanchina, accompagnato da servi muniti di torce a vento.

Esagero scherzosamente, a proposito di un innocuo scherzo del nostro Barth, il quale si sentirebbe duramente offeso, se qualcuno lo sospettasse di così crudeli sentimenti verso il paese che lo ospita. Ma questa scherzosa esagerazione ci offre il modo di cogliere la vera sostanza del libro. Invano il traduttore, Giovanni Bistolfi, protesta cortesemente contro l'autore che, con sdegno pari all'incompetenza, condanna gli ardenti e secchi vini di Liguria; invano si noterà dal traduttore e da altri come nuoccia alla perfe-

zione pratica del libro il silenzio con cui la nostra guida passa sopra le piccole città piemontesi, e si osserverà, non senza malinconia, che chi nel pellegrinaggio bacchico si ferma a Napoli e a Capri è come colui che abbia vuotato solo la metà del suo calice. L'*Osteria* non pretende di gareggiare in precisione e in compiutezza col *Baedeker* e col *Cicerone*. Il tedesco vinoso potrà, sì e no, fidarsene, e, non trovandovi quelle indicazioni infallibili ch'è solito a cercare nei suoi manuali tascabili il tedesco artista e turista, finirà col ricorrere ad un fiuto istintivo che più sicuramente lo conduce; ciò che lo stesso dottor Barth sembra ammettere quando dice che " come il mulo trova nella nebbia la sua strada, così anche il buon tedesco sa orientarsi con la sua oscura tendenza verso il buon bicchiere quando sente una sete veramente teutonica „.

Ho già detto che le osterie e i goccetti sono il pretesto dell'autore, la metafora gaia nella quale l'artista ha adombrato il suo lirico amore per l'Italia. Ma questa è la singolarità del libro: l'Italia del dottor Barth. Noi sappiamo quale sia il nostalgico tripudio, con cui i tedeschi varcano le Alpi. " La primavera in fior mena tedeschi — pur come d'uso „, comincia l'autore le sue pagine su Milano beona, citando Carducci, e aggiungendo che realmente i tedeschi lurchi piombano in allegre comitive su Milano, sebbene non li spinga " la vecchia e terribile sete di sangue, ma una sete più nobile, quella più civile e più vera del liquore di Bacco, della bevanda deliziosa che secondo il re David letifica il cuor dell'uomo e secondo Alceo è lo specchio dell'anima e secondo Platone signoreggia i valorosi „. Che sia la burlesca avidità del liquore di Bacco, o la romantica frenesia

della luce solare e della bellezza composta, sappiamo infatti che l'ansietà del Settentrione verso il Mezzogiorno non s'è mai placata e che le invasioni barbariche, sebben suscitate da animo più gentile e da cupidige meno offensive, non sembrano ancora prossime alla fine. Ma non sappiamo quanto l'Italia che gli stranieri amano e cercano differisca da quella che noi, suoi figli, adoriamo. Talvolta, leggendo le pagine di Goethe e degli altri viaggiatori, perdendoci negli intrichi dei romanzi tedeschi ed inglesi che si svolgono in terre nostre, riflettendo anche sui libri forestieri che ricostituiscono la nostra realtà storica, artistica, psicologica, ci fermiamo sorpresi da un che di strano e d'involontariamente falso, come da una atmosfera artificiale, come da una luce che ci percuota di sghembo, rivelando cose nostre che noi stessi ignoriamo, oscurando elementi della vita italiana che noi crediamo essenziali. Ma la serietà delle intenzioni che suggerirono quei libri finisce per traviarci e per sedurci; rapidamente il contrasto si placa; e, adattato il nostro spirito a quell'atmosfera, finiamo per sentire l'Italia con intelligenza straniera e per imparare passivamente da Stendhal, da Ruskin, da Goethe ciò che noi dobbiamo pensare delle cose nostre.

Ora, il libro di Hans Barth, apoteosi gargantuesca della terra del vino, pellegrinaggio d'un Bacco barbarico verso la terra dell'ebrietà solare, inno del bevitore di squallida cervogia al nappo coronato d'alloro, non ha pretese di serietà né archeologica, né sociologica, né storica. E perciò ci rivela in una luce cruda e violenta l'Italia degli stranieri. Quale scoperta! Via via che si procede per quelle pagine irte di reminiscenze cozzanti l'una contro l'altra e agitate da instancabili interiezioni, un vago stupore si

impadronisce dell'anima nostra, come se fossimo noi italiani che, guidati dal forestiere, scopriamo l'Italia a noi ignota. Chi di noi avrebbe sospettato che l'Italia potesse ancora raffigurarsi come una candida divinità ignuda coronata di pampini? Chi di noi pensava che la festevolezza pompejana fosse cosa nostra, e che un viaggio nell'Italia del secolo XX potesse narrarsi con uno spirito non lontano da quello con cui Orazio raccontava, or sono quasi duemil'anni, il suo viaggio brindisino? Quella grassa e robusta carnosità meridionale, che da Petronio Arbitrio si propaga fino a Rabelais, non sembra più cosa nostra; e non senza meraviglia e diffidenza la ritroviamo in un libro che parla di cose nostre.

Noi italiani moderni viviamo più nella nordica birreria e nell'orientale caffè che nella classica osteria; e siamo sobrii e operosi; e discutiamo di cose serie; e viviamo accanto alle rovine della nostra duplice civiltà estinta come i giovani vivono, dimentichi, presso il cimitero ove dormono gli antenati; e prepariamo la nostra nuova civiltà con un ardore incomposto e con un'ansiosa impazienza che escludono la libertà godereccia. Anche in Carducci, l'ultimo dei nostri poeti che abbia rielaborato il classico motivo dell'esaltazione bacchica, questa esaltazione è triste ed austera, perennemente sottolineata da preoccupazioni politiche e morali. Ma, come noi ordiniamo la nostra vita presente senza sottoporci — altro che nelle commemorazioni retoriche — al fardello delle memorie, così gli stranieri compiono il consueto pellegrinaggio, incuranti del nostro presente che non fa velo per essi all'ostinata rievocazione di un passato immortale. Per un uomo come Hans Barth il papa Borgia è più vivo di un presi-

dente del Consiglio, e la suburra di Giovenale è più fresca del monumento a Vittorio Emanuele. In una osteria fiorentina egli si sente compatriotta di Tannhaüser che sale il fatal monte; a Bologna rivive e risogna cogli studenti tedeschi del Medio Evo (“ quanto sangue tedesco non hai tu, dolce vampiro, succhiato! „); a Roma gli par d'assistere alle gesta del clero romano durante i papati avignonesi; nell'osteria di padre Abramo rivede l'ombra di Beatrice Cenci:

Dove Beatrice dalla testa d'oro
Protese un giorno la sua testa bella,
Padre Abramo con fervido lavoro
I suoi carciofi arrosola in padella.

La Bibbia e Lutero, i patriarchi ebrei e gl'imperatori romani, i poeti latini e i romanzieri tedeschi, i pontefici e le cortigiane, il travertino e il calcinaccio: tutto si mesce in un tumultuoso baccanale di fantasia, ove la storia diventa futile come un *si dice* e la leggenda prende l'andatura solenne della storia. Son cose — osserva il Barth, nel mezzo d'una sua visione alquanto più arbitraria delle solite — che non si vedono subito dopo il primo bicchiere. “ Sento — dice un'altra volta — sento che se fossi l'imperatore Domiziano in persona e, nelle ore in cui escono gli spiriti, facessi la mia passeggiatina nell'antico stadio, lascerei in asso la mia legittima Longina, e picchierei alla finestra della sora Ermelinda: *affaccete, Ermelinda, boccuccia de cerasa* „. E certo è facile notare in quell'imperator Domiziano redivivo che canta romanesco una stramberia che sa di sbornia. Ma a me pare anche di sentirvi quello spirito di poesia

tra accorata e smargiassa, tra fanciullesca e decadente, che è poi diffuso in tutto il libro.

***

La tazza, dalla quale Hans Barth beve il suo vino, è ornata di figurine classiche ed è coronata di querce. Bevendo, egli cancella l'ora presente, e risuscita in assurda ed orgiastica ridda tutte le età defunte, da quella dei fratelli Arvali a quella di Pio IX. L'Italia moderna, se è perfettamente nota al dottor Barth giornalista, non esiste per il dottor Barth artista. E questo sembra il destino di tutte le cose nostre dopo il Rinascimento: che non siano ammesse a far parte della comune vita spirituale d'Europa, se non quando la morte le abbia dipinte di pittoresca malinconia. Colpa nostra.

E che un libro così divertente m'abbia offerto motivo a un'osservazione così sconsolante è ancora una riprova dell'immensa distanza che separa la nuova Italia, quale fra innumerevoli incertezze ed ansie si va formando, dall'Italia pagana e cattolica, opulenta e gioconda, ilare e sublime, quale gli stranieri e sopratutto i tedeschi la sognano e la vivono.

IV.

PROBLEMI D'OGGI

Nazionalismo

I.

La "Patria lontana" di Enrico Corradini.

Abbiamo sott'occhio la *Patria lontana* di Enrico Corradini. Viene dunque a tentare il nostro spirito uno fra i più delicati e complicati problemi che possano offrirsi alla critica. È facile, è attraente, spesso è davvero piacevole a leggersi la prosa del Corradini; è estremamente difficile e penosa a giudicarsi, a collocarsi, a intendersi nella sua pienezza e nella sua intimità. Sentiamo quasi sempre che la sua concezione fu illuminata da un lampo di schietto e maschio vigore, che la sua prima ispirazione fu accompagnata da un brivido di vera e commossa genialità; ma sentiamo anche assai spesso che quel lampo e quel fremito passarono troppo fugaci, che alla subitanea forza del concepire non corrispose la paziente energia dell'eseguire, che, anzi, durante tutto il tempo della esecuzione, il Corradini si arrovellò a ritrovar dentro la sua memoria quel primo, luminoso, impetuoso fantasma, per ghermirlo tutto intero, per tradurlo tutto intero in parole; e non vi riuscì se non a sbalzi, in lucidi intervalli durante i quali l'immagine essenziale

del libro gli rifulse innanzi per dileguare subito dopo. Se è vero che la coscienza della realtà raggiunta in paragone al sogno che si perseguiva è dolorosa per tutti gli artisti, grandi e piccoli, io credo ch'ella debba essere tragica addirittura per il Corradini. O forse io mi illudo, e trasferisco arbitrariamente nell'autore un'impressione molto comune fra i suoi lettori: quell'impressione che si riassume nelle consuetudinarie parole: eppure c'era qualche cosa. C'era qualche cosa di più organico, di più compatto, di più vivo insomma che l'autore non sia riuscito a darci nel libro stampato. Pare ch'egli abbia girato tutt'intorno al tema, senza trovar la via per giungere fino al suo cuore.

Così ogni nuovo libro del Corradini suscita in noi un'aspettazione piena di simpatia e di rispetto: che il Corradini sia divenuto pari a sé medesimo, che l'esecuzione sia degna dell'ispirazione, che lo scrittore di grande razza (tale egli è sicuramente nell'istinto se non sempre nei risultati) appaia infine evidente anche al grosso dei lettori, a quelli che non saprebbero rintracciarne la forza e la purità attraverso le scorie. Con questo sentimento si legge la *Patria lontana*. E fin dalle prime pagine si comprende che non è dei soliti romanzucci: il tono, pur non degenerando mai nel declamatorio, ha sempre alcunché di poetico; la narrazione è larga e sintetica; il disegno ed il ritmo del linguaggio rivelano un temperamento artistico nobile e fiero, alieno dalle minuzie pedestri, dalle spiritosaggini volgari, dagli svolgimenti consueti. Si sente che il Corradini, per dirla con un termine soldatesco, non viene " dalla bassa forza ", e che il suo libro, se si chiama romanzo, perché non v'è altro nome che si addica a un volume

di prosa narrativa, non è però composto secondo il formulario convenzionale con cui si fabbricano i romanzi. Deriva direttamente dallo spirito dell'autore, ed ha forme, procedimenti, mezzi tecnici che sono tutti suoi, perché appartengono all'autore e non ad un genere letterario in voga che l'autore abbia passivamente accettato.

Questa è la prima impressione, ed è la più sicura. Le altre vengono da un animo alquanto perplesso. Cerchiamo innanzi tutto di renderci conto degli eventi che si svolgono nella *Patria lontana*. Il protagonista, l'eroe (ché in questo caso gli conviene il nome) è Piero Buondelmonti, grande scrittore e focoso apostolo dell'idea nazionale. Sconfortato " perché poche sere prima aveva fatto in pubblico un discorso per esporre le sue dottrine politiche, e gli avversari di queste dottrine s'erano dati convegno nell'aula, gli avevano troncato la parola e l'avevano costretto ad andarsene con urli e fischi ", Piero Buondelmonti confessa la sua tristezza a una cara amica d'infanzia, a Giovanna, moglie del celebre chirurgo Axerio. E l'amica gli consiglia di distrarsi, venendo anche lui nel Brasile. Il prof. Axerio è stato invitato a fare un corso straordinario di un anno nella facoltà di medicina di Rio de Janeiro. " Nulla è perduto, amico, e lei ritenterà la prova. Ma ora ha diritto di riposarsi. Venga con noi. Chi sa che non trovi laggiù l'ispirazione per il suo capolavoro e per la sua rivincita ". Al capolavoro e alla rivincita pensa molto debolmente Piero Buondelmonti; ma pensa con ostinazione alla speranza di divenir l'amante di Giovanna. Con questo miraggio egli parte per Rio de Janeiro, e, dopo qualche schermaglia di passione e di esitazione, dopo qualche critico indugio, durante il quale

la bella donna sembra perfin preferirgli il futile e cinico Filippo Porrena, Piero Buondelmonti conquista la desiderata bellezza, e la conquista con un duplice sentimento di vittoriosa gioia: con la coscienza di ciò che valga la preda, con l'irosa soddisfazione di aver battuto quel rivale, il marito professor Axerio, contro il quale s'appuntano l'odio, il disprezzo, la gelosia di Piero, non soltanto perché egli " detiene „ la bella donna, ma perché è borghese, pacifista, umanitario e solennemente barbuto. Giovanna, fattasi, oltre che adultera, ribelle per il disgusto di una violenza coniugale cui ha dovuto soggiacere, fugge dal marito, e fila un tragico idillio col Buondelmonti. Finché l'Axerio non li stana, e ferisce gravemente il rivale, uccide la moglie.

Qui siamo alla fine del settimo capitolo. Ne restano cinque, nei quali di Giovanna rimane appena appena la memoria e il professor Axerio è disparso. Piero Buondelmonti si volge ormai tutto alla sua idea nazionale; polemizza con un capoparte socialista, anzi sindacalista, riuscendo a trasformarlo in un patriotta, mentr'egli, rimanendo nazionalista, diviene sindacalista; lavora per infocare all'amor di patria quelle remote ed in parte dimentiche colonie. Le notizie dall'Europa divengono frattanto di giorno in giorno più gravi; si minaccia la guerra; la guerra scoppia. Non è detto contro chi; ma si capisce che è contro l'Austria (" Vedrai festoni d'isole lungo l'Italia, dove volò l'Aquila e passeggiò il Leone, le vedrai, se torneranno nostre dopo la guerra! „). Piero Buondelmonti giova con la forza della sua parola e della sua fede a che s'impinguino le sottoscrizioni di soccorso per la patria lontana; e col suo esempio fa sì che quattrocento giovani italo-brasiliani si arruolino

fra i volontari sotto gli ordini del “ figliuolo di Garibaldi „. Col viaggio di ritorno verso la guerra e la “ patria lontana „ si chiude il romanzo, che s'apriva con la navigazione verso la colonia remota e l'amore.

***

Poiché in Pietro Buondelmonti Enrico Corradini ha messo non poco di sé medesimo, poiché l'autore della “ Patria lontana „, oltre che romanziere e drammaturgo, è scrittore politico e vorrebb'essere quasi fondatore di una nuova scuola d'azione o d'un nuovo partito, non mancheranno quelli che crederanno lor diritto e dovere discutere questo libro nelle idee che il suo protagonista professa. Lo loderanno per simpatia al nazionalismo o per antipatia al nazionalismo lo biasimeranno. A me, lo confesso umilmente, non riesce di comprendere il nazionalismo né che cosa sia né che cosa voglia; ed a confortare la mia ottusità di mente ci sono mille e uno argomenti, fra i quali scelgo il più volgare: che, se nazionalismo è amor di patria, non è comprensibile che l'amor di patria possa divenire privilegio o programma di un partito *ad hoc* e ancor meno è comprensibile perché mai abbiano sentito il bisogno di ribattezzarlo a quel barbaro modo. Se poi il nazionalismo vuol contrapporsi al socialismo, propugnando gl'interessi di tutto il paese di sopra e di là dagl'interessi delle singole classi, il socialismo antipatriottico (dato che ce ne fosse ancora qualche residuo) avrebbe troppo buon giuoco rispondendo che, poiché sostiene i diritti del proletariato contro il possesso della borghesia, vuol dire che a parer suo quello val meglio di questa e che la nazione dominata dai proletarii sarà più libera,

più grande, più felice che non sia mentr'è dominata dai borghesi. No: il nazionalismo non può essere il partito di coloro che amano la patria contro coloro che non l'amano. Poiché, se così fosse, i nazionalisti dovrebbero considerare i non nazionalisti come traditori e parricidi e spie e gente degna di vitupero e di forca; e Piero Buondelmonti troverebbe per i fischiatori delle sue conferenze nazionaliste un appellativo più energico di quello che adopra: " gli avversari di queste dottrine politiche „. Sono dottrine, dunque: formulario scientifico e programma pratico. Vi sono alcune anime ingenue abbastanza — com'è Maurice Barrès tra i francesi ed Enrico Corradini tra noi — per credere che un sentimento, sia pure il più istintivo e profondo qual è l'amor di patria, non abbia diritto di manifestarsi se non è accompagnato da una scorta di filosofemi zoppicanti. Quasi parrebbe che il sentimento patriottico, semplice e nudo, temesse di sfigurare in cospetto dell'austero e ben paludato socialismo scientifico. Questa è la scoria teorica. Il programma pratico si dovrebbe discutere caso per caso. Giacché il nazionalismo ha pure un certo suo contenuto, e non si riduce a una minoranza di patriotti che credano indispensabile al lòro lodevole patriottimo una certa dose di scarti filosofici. I nazionalisti hanno un loro peculiare programma d'azione col quale vorrebbero venire in soccorso alla patria. In Francia inclinano verso il militarismo, verso l'antisemitismo, verso il clericalismo. In Italia sono immuni da odii settari, e non si trovano d'accordo, se non erro, che su tre punti, dei quali il primo è eccellente: forte preparazione militare e navale; ma il secondo è già discutibile: lode delle cose nostre a detrimento delle straniere; e il terzo è pessimo

addirittura: avversione contro la triplice e rinfocolamento di rancori bellicosi contro l'Austria.

***

Ma tutto ciò ha poco da vedere con la *Patria lontana*. Se per molti nazionalisti Enrico Corradini è il fondatore del partito, il caposcuola (e per alcuni si potrebbe anche dire ch'egli è " padre incorrotto di corrotti figli "), bisogna amplissimamente riconoscere che nel Corradini le chiacchiere teoriche e i cavilli storici sono un leggerissimo e caduco involucro, di là dal quale si sente battere, quasi direi si vede battere un gran cuore gonfio di passione, d'orgoglio, di tenerezza, di dolore filiale. L'amore di Enrico Corradini per la patria ha un'intensità che qualche volta è lacerante, ha un abbandono che può diventar voluttuoso. Il nome stesso d'Italia gl'intiepidisce e gli profuma la bocca come il nome d'una donna cara sospirato fra i baci. E non è passione di fresca data, accesa col consentimento della moda: il Corradini fremeva e gemeva del medesimo furore anche tredici o quattordici anni or sono, quando, dopo Abba Carima e la rovina di Crispi, parve davvero che fosse miglior patriotta colui che più apertamente disperasse della patria.

Poiché in un'opera d'arte quelli che contano sono i sentimenti; e poiché — qualunque sia il valore della sua teoria nazionalista — il sentimento patriottico del Corradini è pieno, veemente, eroicamente sincero, l'elemento essenziale per il capolavoro c'è. Ed io credo, se non è troppo pericoloso azzardare un'ipotesi, che Enrico Corradini abbia concepito il suo romanzo proprio così. La *Patria lontana* doveva essere l'Italia nella memoria, nel cuore, nella fantasia degli emi-

grati nel Sud-America. Attorno a un leggerissimo schema di narrazione continuata il romanziere avrebbe descritto la vita dei nostri fratelli di laggiù. Alcuni hanno ancora nel cuore l'Italia; altri l'han cancellata o vogliono cancellarla. Ma il momento catastrofico li accomuna. La guerra è scoppiata in Europa, travolgendo nel suo tumulto anche l'Italia. Piero Buondelmonti, che fino allora aveva atteso invano una parola d'ordine dal destino, impugna la fiaccola della patria, e trascina le colonie alla difesa d'Italia. Questo era il romanzo epico del Corradini, una specie di Eneide in prosa; e l'amore di Giovanna Axerio non doveva prendervi maggior posto che non abbia Didone nell'Eneide.

Invece s'è manifestato uno strano fenomeno d'usura. Giovanna Axerio ha divorato la patria lontana; l'amore ha soffocato la guerra; l'adulterio ha ottenebrato l'eroismo. Di dodici capitoli sette almeno sono per Giovanna, cinque al più sono per la patria. Ciascuna delle due parti è troppo strozzata per vivere da sé; è troppo essenziale ed abbondevole per potersi considerare come una cornice o un fregio o un episodio. Da qualunque lato si guardi, il palazzo è pericolante; c'è una massa che strapiomba, c'è una soprastruttura che minaccia sfacelo. Il libro fa l'impressione di una lettera d'affari scritta da uno sbadato, che per pagine e pagine si dilunghi in particolari interessanti di per sé, ma inconcludenti in rapporto all'argomento della lettera, e poi concluda e firmi; e, firmato che abbia, si ricordi che aveva pur qualcosa da dirci, e affastella alla peggio in un frettoloso poscritto proprio quelle cose per le quali aveva cominciato a scrivere la lettera.

Non dite che si tratta di una volgare questione di

proporzioni. Il guaio è che ognuna delle due parti influisce sull'altra turbandola e sconvolgendola. Corradini sente la patria, e ha pagine di bellissimo fervore; sente la donna, e ha tocchi delicati e forti quando parla di Giovanna. Ma, se avesse semplicemente narrato l'adulterio di casa Axerio, non avrebbe avuto bisogno di parteggiar così sfacciatamente per Piero Buondelmonti, nazionalista, contro il marito, colpevole d'essere liberale, borghese, pacifista, umanitario e barbuto (quella barba del professor Axerio è addirittura un'ossessione per il romanziere). Restano tratti di racconto stupendamente sintetici e drammatici; restano guizzi di passione magnificamente fuggiaschi. Ma il romanzo patriottico ha nociuto al romanzo d'amore, intorbidando l'umana realtà dei personaggi e l'umana equità del narratore. Mentre, d'altro canto, il romanzo d'amore ha nociuto al romanzo patriottico, riducendolo ai minimi termini, strozzandolo in fasce. Morta Giovanna Axerio, Piero Buondelmonti ha tempo appena per qualche discussione teorica e per qualche conferenza di propaganda. E il romanzo è finito. Dov'è l'America del Sud? Dove sono il Brasile e Rio de Janeiro? In qualche rapida visione panoramica dall'alto. E la vita tumultuosa di quelle genti? E i popoli che s'incrociano? E la famiglia tragica dell'immigrato? E la *fazenda*? E il paesaggio meraviglioso e funesto dell'interno? Non c'è nulla o quasi nulla di tutto questo. Pensate: da un lato la memoria, il sogno d'Italia; dall'altro la realtà del Brasile: fatica, fortuna, fame, figliuoli di donne straniere, flussi e riflussi di gente che arriva, di speranze che naufragano. Se tutto questo fosse concretato nell'arida e lucida e bellissima prosa di Corradini, avremmo un meraviglioso libro.

Ma Corradini alla realtà vista e vissuta ha preferito i discorsi generici; a un'impressione, che pure avrebbe potuto, avrebbe dovuto darci, dei quartieri italiani in Rio preferisce una disputa, piuttosto vuota anziché no, su socialismo, sindacalismo, borghesia, rivoluzione e guerra. Disputa che poteva bene svolgersi in Europa. Ed all'una e all'altra — alla disputa teorica e all'impressione vissuta — preferisce la solita passione adultera con finale tragico, che scoppia a Rio de Janeiro, come potrebbe scoppiare a Parigi. Così, invece del grande romanzo epico che aveva in mente, ci ha dato il sommario concentrato di un romanzo d'amore con appiccicatavi su una tesi patriottica. Si compiace di astratte generalità, sfuggendo la diuturna fatica dell'osservazione: e questa pigrizia rovina le qualità sue di scrittore. Malgrado parecchie pagine di bellissima prosa, malgrado un personaggio, Giovanna Axerio, delineato con amabilità e con forza, anche la *Patria lontana* è troppo inferiore a quelle che sembrano le possibilità di Enrico Corradini.

18 giugno 1910.

II.

Una differenza.

Or è qualche settimana, discorrendo di un recente romanzo, della *Patria lontana* di Enrico Corradini, io distinguevo, com'è dovere della critica, fra il valore artistico del libro e le sue intenzioni teoriche, politiche, sociali. Quel romanzo si annunzia come un romanzo nazionalista, può essere lodato o biasimato

secondo che il lettore sia mosso da simpatia o da antipatia per il nazionalismo. Io m'opponevo, ripetendo cose ovvie, all'una e all'altra motivazione di giudizio; sorvolavo su quelle intenzioni teoriche, politiche, sociali; tentavo d'isolare l'arte dalle sue scorie, d'intendere e di valutare la *Patria lontana* nel suo valore di fantasia e di realtà vissuta, astrazione fatta dal nazionalismo e da ogni altra velleità di politica filosofante e di filosofia politicante. Ma nel sorvolare non fui troppo esperto: poco avvezzo come sono alle reticenze, lasciai cader giù qualche periodetto, nel quale, sia pure in forma parentetica, movevo alcune elementari obbiezioni al nazionalismo italiano. Che cos'è questo nazionalismo? mi chiedevo io, press'a poco. Una dottrina, una teoria, un sistema filosofico? Che ce lo espongano dunque ordinatamente, ciò che nessuno ha finora tentato in Italia, perché noi possiamo accettarlo o respingerlo a ragion veduta. O è invece un sentimento, e, quando si dice nazionalismo, non s'intende altro che patriottismo? Se così è, si potranno contare sulle dita di una mano sola quegl'italiani che non vogliano parafrasare il famoso grido: *anch'io son pittore*, esclamando: sono nazionalista anch'io. Ma, sedato il primo entusiastico bollore, sarebbero anche ben pochi quelli che vorrebbero rinunziare a chiedersi e a chiedere come mai un sentimento così primordiale ed istintivo ed universale quale è l'amor di patria possa divenire appannaggio o monopolio o funzione di un partito *ad hoc*, e perché mai quel partito abbia creduto opportuno di ribattezzare l'amor di patria a quel barbaro modo. Non può essere dunque che nazionalismo sia un ozioso sinonimo di patriottismo; bisogna ad ogni modo credere che i nazionalisti si differenziino dagli altri patriotti per un loro

particolar contenuto di proposte pratiche con le quali pensino più efficacemente degli altri di venire in soccorso alla patria. Ma nessuno aveva finora concretato quel programma. Volli io, con tutte le cautele, tentar la prova, giovandomi di documenti, di reminiscenze, di supposizioni; e, riassumendo e riordinando — a modo mio, s'intende — ciò che i nazionalisti van dicendo e stampando da quasi un paio d'anni, venni alla conclusione che i nazionalisti nostri, a differenza dei francesi, " sono immuni da odii settari, e non si trovano d'accordo, se non erro, che su tre punti, dei quali il primo è eccellente: forte preparazione militare e navale; ma il secondo è già discutibile: lode delle cose nostre a detrimento delle straniere; e il terzo è pessimo addirittura: avversione contro la Triplice e rinfocolamento di rancori bellicosi contro l'Austria „.

Queste coserelle erano dette fra parentesi in un articolo ove si parlava della *Patria lontana* di Enrico Corradini, e non avevano gran che da vedere con la critica del libro, il quale, qualunque sia il contenuto e il valore del nazionalismo, resta pur sempre quello che è: l'opera mancata di uno scrittore d'ingegno. Se non che l'analisi del libro fu, com'era suo giusto destino, rapidamente dimenticata, mentre la breve parentesi antinazionalista suscitò tutti gli echi dell'Appennino e dell'Alpe. Rispose la *Grande Italia* da Milano, rispose il *Carroccio* da Roma; entrarono in polemica altri giornali grandi e piccini; collocò nettamente la questione, con la solita acuta sveltezza, con la solita grazia mordacemente cortese Giulio De Frenzi sul *Giornale d'Italia*.

***

Ho dovuto aspettare un paio di settimane perché gli echi dell'Appennino e dell'Alpe si riassopissero, ed ho taciuto finora, perché i nazionalisti potessero, senza interruzioni intempestive, esporre le loro ragioni. Ora ho un mucchio di giornali, di ritagli, di lettere sul mio tavolino, e non saprei da che punto rifarmi, se intanto una prima e sicurissima impressione non chiedesse in suo favore la precedenza. E l'impressione è questa: che, se pure avessi errato, io sarei lieto di un errore, in virtù del quale i nazionalisti han finalmente sentito il bisogno e il dovere di tirare, diciamo così, le linee fondamentali del loro programma. Si comincia a definire il terreno della controversia, e questo è, in qualche parte, merito mio. Esordendo sulla *Grande Italia* a un'amplissima polemica contro di me, Gualtiero Castellini quattro giorni or sono scriveva: " Ci avviamo lentamente verso l'uscita del labirinto. *Una chiara definizione degli ideali e dei programmi nazionalisti è ormai necessaria.* E, se non m'inganno, la definizione di molte domande rimaste insolute è vicina „. Benissimo; questo è proprio quel che ci vuole; che i nazionalisti escano dal labirinto e definiscano chiaramente i loro ideali e i loro programmi. Quando l'avranno fatto, potrà darsi ch'io mi iscriva quale gregario nelle loro file, o potrà darsi ch'io perseveri nella mia innocua opposizione ed essi mi condannino — non per mala fede, no, ché sarebbe calunnioso — ma per pochezza di mente. Fino a quel giorno, però, avranno torto d'indignarsi s'io dico che " non riesco a capire il nazionalismo italiano, né che cosa sia né che voglia „,

poiché qualcuno fra i più leali ed animosi dei loro ha la generosità di confessare che non c'è chiarezza né precisione ancora nei loro ideali e nei loro programmi. È venuta la chiarezza, s'è fatta la luce tra il finire di giugno e il cominciare di luglio? A giudicare da certi documenti, si direbbe di no. Giulio De Frenzi, per esempio, correggendo le mie caute asserzioni, nega che i nazionalisti vogliano lodare le cose italiane a detrimento delle straniere e che avversino la Triplice rinfocolando rancori bellicosi contro l'Austria. " Ahimè! „ geme, concludendo, " dei tre punti nei quali il Borgese si è imaginato di scoprire la sostanza del nazionalismo italiano, almeno due non esistono che nella fantasia del giovine e illustre scrittore „. Ed io mi rassegno alla " rettifica „ che viene da così autorevole contraddittore, tanto più che organi maggiori e minori del nazionalismo mi han ricantato in tutti i toni la canzone del De Frenzi, e il *Carroccio* del 1° luglio, in un articolo di Vincenzo Picardi, ha citato con molta lode la prosa del collega, e la *Grande Italia* del 26 giugno l'ha riprodotta, accettandone integralmente le conclusioni. Bene: ecco dunque la luce. Anzi, una settimana dopo la *Grande Italia* rincarava ancora la dose con un buon paio di articoli. Ma ai due articoli ecco ne segue un terzo, nello stesso giornale e nella stessa pagina, ove, fra l'altre cose, si legge: " Dopo ciò, scriva pure quel bizzarro e sconcertato ingegno che è G. A. Borgese, che l'avversione alla Triplice e il rinfocolamento di umori bellicosi verso l'Austria, proprio dei nostri nazionalisti, è cosa pessima... I tre postulati dei nazionalisti italiani, con buona pace di G. A. Borgese, sono tutti e tre buoni, ecc. ecc. „. Ma dunque non me l'ero immaginato proprio io quel famigerato trinomio

nazionalista? Ma dunque non avevano poi tutte le ragioni De Frenzi e i suoi amici, accusandomi di aver condannato cose che non capivo? Colto da inquietudine e da dubbio, ho voluto leggere il resto, e, giunto alla pagina terza di quel giornale (ove del resto notai e noto, malgrado tante stranezze, un'onesta volontà di cose buone), mi sono imbattuto in un articolo di fiera polemica contro quel nazionalismo più o meno bellicoso di Enrico Corradini, in favore del quale gli articoli di seconda pagina combattevano avverso a me. Che più? Mentre nel *Giornale d'Italia* del 21 luglio Giulio De Frenzi definiva il nazionalismo come una tendenza di azione pratica e in buona parte economica, il *Giornale d'Italia* del 4 luglio pubblicava un breve articolo anonimo, dal quale parrebbe che il nazionalismo mirasse a una mèta puramente intellettuale: alla liberazione della cultura italiana dalle catene servili che la legano alle culture straniere.

Arrivato a questo punto, io potrei anche smettere, citando le franche parole di Gualtiero Castellini: " Io credo convenga impostare su questo argomento la discussione proficua e teorica che deve condurre quelli onesti uomini che noi siamo al chiarimento del pensiero comune ". Così è: chiariscano prima, e poi discuteremo. E poi, se sarà il caso, m'accuseranno di travisare, di non capire, di non vedere.

***

Ma il pensiero di Giulio De Frenzi e di quelli che senza riserve lo accolgono è chiaro, schematico, preciso, e non ammette dilazioni. Vediamo dunque. Il De Frenzi nega che il nazionalismo italiano (diremo

meglio, il *suo* nazionalismo) sia impeciato di sciovinismo. Ne sono ben lieto: lodar ciecamente le cose nostre in paragone alle straniere vuol dire incamminarsi alla più stolta delle barbarie. Nega anche il De Frenzi che il suo nazionalismo sia bellicoso ed austrofobo. Ne sono anche più lieto: il solo discorrere di guerra, quando la patria non è preparata alla vittoria, è da forsennati. Ma, esclusi questi due punti, in che consisterà mai dunque il programma concreto del nazionalismo? Il De Frenzi s'industria bravamente a definirlo, e lo fa da pari suo: con molta forza di ingegnosa persuasione. Il nazionalismo (aggiungo pertinacemente: il nazionalismo, come Giulio De Frenzi, per suo conto, l'intende) " vuole ridestare, o meglio, suscitare in Italia una coscienza nazionale collettiva, della quale gli italiani mancano e che costituisce la unica vera ragione della loro irrimediabile inferiorità di fronte ad altri popoli certamente non superiori per qualità di nativa intelligenza, di vigore corporeo e morale, di operosità. La patria, ammoniva Mazzini, è anzi tutto la coscienza della patria; né il problema dai tempi del sublime agitatore è minimamente mutato „. E qui il De Frenzi allinea alcuni esempi, tolti specialmente dalle industrie e dai commerci e dalla emigrazione, ove i prodotti del lavoro italiano e i figli della terra italiana hanno ancora quasi vergogna della loro origine, e la nascondono. Ora è certo che " la coscienza nazionale è produttrice potentissima di cultura, di storia, di civiltà, di ricchezza „; è certo che fa opera grande colui che mira ad aumentar questa forza produttrice in Italia. Al De Frenzi io non dirò dunque che, a furia di polemiche, il nazionalismo s'è andato liquefacendo e dissolvendo; non gli dirò che un programma ridotto a un numero solo

è troppo povera cosa per dar sostanza a un partito, a una tendenza, a una scuola. No, quel numero è tale che basta e ne avanza. Ma chiederò a De Frenzi come mai questa volta un uomo del suo acume e della sua finezza abbia preferito arrestarsi alla superficie. Egli crede in buona fede d'aver detto cosa semplicissima e quasi ovvia e ha detto la più complicata ch'io mi sappia. Dare a un popolo una coscienza nazionale tanto vale come dargli una vita nazionale, nientemeno, e chi parla della prima senza aver proposto la soluzione umile, pratica, specifica, concreta di almeno uno fra gl'infiniti problemi che travagliano la vita nazionale somiglia al medico che vuol facilitare la digestione a un cliente cui manchino i mezzi per sfamarsi, o a un moralista che consigli la santa virtù dell'orgoglio a chi è lacerato dai rimorsi e deve ancora duramente lottare per purificarsi dalla colpa.

Questa è la differenza. L'Italia è certamente un paese in progresso; e che ci siano taluni i quali sentono " programmaticamente „ l'amor di patria è anche un segno che l'Italia vale oggi più che non valesse or sono dieci anni. Ma è un segno pericoloso, ed io son fermamente persuaso — sia poi quale si voglia il valore della mia persuasione — che ha ragione chi a qual segno s'oppone. L'orgoglio intempestivo può facilissimamente condurre a un disastro. Ora l'Italia, se ha la ricchezza ancora in via di formazione, ha la cultura bassissima, il costume politico abbietto; di serietà spirituale e morale, che è poi la vera ragion d'essere delle grandi nazioni, non ha quasi punta. C'è, per esempio, il problema del Mezzogiorno che dovrebbe assorbire per vent'anni tutte le forze buone del paese. Vincenzo Picardi asserisce che i naziona-

listi vogliono anche pensare al problema del Mezzogiorno. Magnificamente: ma non per questo numero del programma avran diritto a chiamarsi nazionalisti, salvo che non si voglia allargare e gonfiare la parola come una vescica, riducendo la polemica a una schermaglia di parole vane.

Per quel che è, il nazionalismo mi pare — e, dicendo la mia opinione, non intendo impegnare altri che me stesso — una tendenza da combattere, perché, anche contro la volontà esplicita di De Frenzi e dei suoi amici, finirebbe per traviare gli italiani addestrandoli in futilità esteriori e togliendo loro la vista delle cose serie. La dicitura di un'insegna, il nome di un villaggio, la moda parigina o milanese diverrebbero le " questioni ardenti „ di un popolo che ha tutto sé stesso da fare o da rifare. Oggi come oggi mi pare che uno solo sia l'imperativo: che ciascheduno faccia dirittamente ed umilmente il suo dovere. Solo così si può contribuire ad elevare il proprio paese: dandogli quel che davvero gli manca, e che non è, caro De Frenzi, la coscienza nazionale, ma il senso di disciplina e di responsabilità. Fate che una generazione di uomini forti e probi conquisti i pubblici poteri; saremo, se questa sarà la nostra missione, padroni del mondo.

Ma un nazionalista ha scritto e stampato queste parole che già altri ha citate: " Se Cesare non fosse stato assassinato, la lingua francese si sarebbe estesa fino alla Russia, e se il grande sogno di Dante non fosse stato contrastato dai Papi-re, che impedirono la ricostituzione dell'Impero romano, oggi la lingua italiana sarebbe la lingua ufficiale della Germania; sicché Goethe, il grande poeta tedesco, avrebbe avuto a disposizione per i suoi canti ispirati una lingua più

estetica, più plastica ed armoniosa „. Ed un altro nazionalista, che pure non ama la patria a parole ed è uomo d'ingegno e di senno, ha per le stampe confessato di detestar l'Austria per il ricordo dell'antica tirannide, per il bruciore dei recenti oltraggi e... per le operette viennesi, che provocano il suo ventricolo a una " immediata restituzione dei cibi ingeriti „!

Già. Perché si ha un bel riconoscere, come lealmente riconosce De Frenzi ed altri con lui, che la parola *nazionalismo* fu pessimamente scelta. Ma *habent sua fata* anche le parole. E i nazionalisti italiani suderanno tutte le loro camicie per purificarsi — né so se potranno riuscire — dal loro vizio d'origine. Il quale consiste nell'aver contaminato il loro indubbiamente generoso ed autentico amor di patria con la mezza imitazione di una mediocre moda letteraria francese, di quel nazionalismo gallico, che, come tutti i nazionalismi, i gingoismi, i pangermanismi, i panslavismi, è, per dirla con la parola di un filosofo tedesco non pangermanista, Ermanno Keyserling, un ostacolo collocato sulla via della civiltà.

11 luglio 1910.

III.

Postilla.

La polemica nazionalista si protrarrebbe all'infinito, con poco profitto dei lettori, s'io non fossi deciso a troncarla fin da oggi. Non credo, per esempio, di dover rispondere a chi, avendo letto almeno fin dal febbraio 1909 articoli miei, non intonati a simpatia per il nazionalismo italiano, ed avendo sino a poche settimane or sono polemizzato affettuosamente con me, pubblica-

mente e per lettera ed a voce, ha aspettato che io esprimessi un giudizio rispettoso, ma non entusiastico sopra un suo libro recente per divulgare le seguenti due scoperte: che verso il 1904 io ero perfettamente d'accordo con le sue " idee „; e che per aver diritto al titolo di galantuomini è necessario mantenersi strettamente fedeli alle opinioni che si professavano alla età di vent'anni. Obbiettivamente han risposto Giulio De Frenzi, sul *Giornale d'Italia*, e Scipio Sighele, sulla *Stampa*, ripetendo aspri giudizi, nei quali tutti siamo d'accordo, intorno alla politica estera ed alla vita nazionale della terza Italia; ma, quanto al programma specifico dell'attuale nazionalismo, persistendo in asserzioni piuttosto vaghe e non sufficienti a far la luce intorno ai fini ch'esso persegue ed all'opportunità di combatterlo o di accettarlo, malgrado l'infelice denominazione. Un passo verso la chiarezza è compiuto da Gualtiero Castellini, il quale identifica nazionalismo con imperialismo. In questo caso ci sarebbe un nome di troppo: nazionalismo, e un programma di troppo poco. Giacché essere imperialista non vuol dir molto finché non si sappia da che punto e con che mezzi si debba cominciar la costruzione dell'impero. E quando si sa, si finisce d'essere pubblicisti, e si diventa uomini politici, o generali, o colonizzatori.

Ancora più esplicito è il *Carroccio* del 15 luglio, il quale, polemizzando aspramente coi nazionalisti conciliativi, afferma che l'Italia ha oggi raggiunto " la pienezza delle sue energie „ e dà come supremo ideale del nazionalismo " la guerra di conquista e l'imposizione del dominio „. Contro chi debba farsi la guerra dice esplicitamente Alberto Caroncini, nella *Voce* del 21 luglio: " Il nostro nazionalismo è incredibilmente preciso, giacchè il suo programma nazionale prossimo è appunto la guerra all'Austria non appena saremo — naturalmente prima di essa — preparati a farla „.

Da tutto questo risulta:

1° che non avevo tutti i torti affermando di non riuscire a intendere che cosa voglia il nazionalismo italiana, giacché anche i nazionalisti non sono d'accordo sul programma, e, sforzandosi a concretarlo, polemizzano fra di loro;

2° che non avevo tutti i torti supponendo il nazionalismo non immune di sciovinismo, giacché non mancano nazionalisti secondo i quali l'Italia ha oggi raggiunto " la pienezza delle sue energie „ ;

3° che avevo perfettamente ragione credendo di notare nel nazionalismo tendenze avverse alla Triplice e disposte a rinfocolare rancori bellicosi contro l'Austria.

I risultati della polemica non mi sembrano spregevoli. Il nazionalismo sembra ormai orientato, lungi dalle sterili velleità filosofanti ed estetiche, verso la costruzione di un programma nettamente pratico. Ciascheduno risolva per conto suo il problema se l'Italia abbia veramente raggiunto la pienezza delle sue energie, e se spetti a questi pubblicisti la responsabilità d'incitare il loro Paese verso la guerra. Quanto a me, avendo pienamente raggiunto il mio scopo, ch'era di ottenere un po' di luce e aspettando che i nazionalisti risolvano nel Congresso la loro crisi interna, chiudo, per ciò che mi riguarda, la polemica.

30 luglio 1910.

IV.

Cavour e noi.

L'immagine del conte di Cavour torna innanzi alla memoria e alla fantasia degli italiani. Così dice almeno una frase tipica d'ogni commemorazione. Ma, non appena l'hanno pronunziata, quei pochi che, oltre la parola, cercano il senso, s'arrestano dubitosi. Donde traggono gli italiani l'immagine di Cavour? Cerchiamo dapprima l'immagine fisica. Con una qualche fatica riusciamo un po' tutti ad evocare l'uomo tarchiato e alquanto pingue, povero di grazia e saturo di forza, che scantona con un problema da risolvere

entro ventiquattr'ore attraverso i rettilinei di Torino ed alza di tanto in tanto in un attimo di perplessità la larga faccia carnosa circondata da una barba contadinesca e figge nell'avvenire le sue pupille aguzze che sembrano convergere tutto il loro fuoco sulla convessità degli occhiali a stanga. Così doveva essere a un dipresso; così ce l'hanno anche descritto. Ma le incisioni del tempo sono troppo pallide e convenzionali, ed a Cavour mancò un pittore volgarizzatore come l'ebbe Bismarck in Lenbach. La miserabile statuaria della terza Italia che pure ci ha dato qualche tollerabile Garibaldi e un paio di Vittorii Emanueli abbastanza espressivi nella loro aggressiva laidezza tra mefistofelica e moschettiera, quando s'è provata con Cavour ha fatto col marmo e col bronzo quel che fanno con la cera gli artigiani di villaggio, modellatori d'idoli per *ex-voto*.

E, se ci metteremo a cercare l'immagine spirituale, la nostra ricerca non raggiungerà risultati di gran lunga più soddisfacenti. Le feste commemorative, che celebra in questi giorni in onore del più grande fra i suoi uomini il Piemonte, sono una bellissima cosa; e, se c'è quasi sempre molta retorica negli elogi funebri, nei riti solenni, nelle fanfare oratorie e negli sbandieramenti centenarii, c'è poi sempre un po' di retorica nel dir male di queste consuetudini, ove la scoria avvolge ma non contamina il puro sentimento di un popolo che torna con orgogliosa pietà alle tombe dei suoi padri. Ma più bella ancora sarebbe questa commemorazione, se la cerimonia ufficiale fosse accompagnata da un avvenimento librario: dall'apparizione di alcuni libri brevi, raccolti, sapientemente costrutti, ove la figura e l'opera di Cavour rivivessero intere davanti alla meditazione del suo

popolo. Grandi libri sulla storia del risorgimento non abbiamo a iosa: ma si leggono volentieri il *Vittorio Emanuele* di Massari e il *Garibaldi* di Guerzoni. Non sono cose degne di un Michelet o di un Plutarco; eppure siamo ridotti a desiderare un Massari o un Guerzoni per Cavour. La vita e il pensiero del meraviglioso edificatore giacciono come materiale grezzo nei preziosi e ponderosi volumi di lettere e documenti raccolti dal Chiala, e né uno storico, né un artista è ancor sorto, nutrito di tal midolla leonina da battere col suo scalpello quel masso informe ed enorme per trarne alla luce il monumento degno di lui che ci generò e di noi suoi figli che vorremmo adorarlo come i Romani adorarono Enea. Quanto persiste di Cavour nella coscienza media degli italiani? qualche motto politico come quello sui rapporti fra Chiesa e Stato, qualche raro aneddoto di omeriche dimensioni, come il suo diverbio col re dopo l'armistizio. Il pensiero torna involontariamente a Bismarck, che insieme a Lutero, a Schiller, a Goethe, è il nume nazionale più popolare fra i tedeschi; a Bismarck, le cui lettere e i cui discorsi fanno testo lassù per gli uomini pratici e gli uomini di pensiero, e sono consultati come gli oracoli sibillini per trarne consiglio e giovamento alla soluzione dei problemi presenti; a Bismarck, la cui fronte s'illumina ogni anno di nuovi raggi per altri ricordi, per altri documenti che integrano il significato del protagonista o delineano ancora un particolare nello sfondo dell'epopea. Una vaga coscienza di ciò che fosse Cavour tende a farsi strada nell'animo nostro, e, sebbene il nostro poeta nazionale, Carducci, abbia cantato per quasi cinquant'anni il risorgimento d'Italia, inneggiando con voce talvolta sublime ai re, ai condottieri, ai

poeti, ma non mai sentendo la necessità di onorare con una sola allusione il ministro, noi siamo ormai tutti d'accordo, tolte l'anime settarie e le menti cieche, nel riconoscere che a Cavour spetta il primo posto, come al fabbro che seppe fondere nella stessa caldaia la cavalleresca ambizione dinastica del re, l'avventurosa santità anarchica di Garibaldi, l'ideale trascendente di Mazzini, le ataviche sentimentalità di Napoleone III, e dal contatto di ingredienti così repugnanti e discordi fu capace di generare non già una miscela esplosiva, come dovremmo supporre *a priori*, ma una miracolosa volontà operante.

Si ripete una verità mille volte ripetuta, quando si afferma che il còmpito di Bismarck fu infinitamente più agevole del còmpito di Cavour. Quante cose ebbe Bismarck dietro di sé e con sé che Cavour non ebbe nemmen tempo di sognare!: una lunga tradizione, una dinastia incrollabile, una burocrazia senza pari, un esercito ch'era quello di Federico II, una grande industria in formazione, un partito storico ed uno Stato, la Prussia, che valeva quasi dieci volte il Piemonte. Bismarck non salì al potere con la Nemesi di Novara alle calcagna. Bismarck lavorò con un nugolo di forze che gli erano naturalmente e storicamente alleate; Cavour lavorò con le forze avverse: con la Carboneria e con i residui della Santa Alleanza, con l'indisciplina italiana e col clericalismo francese, con l'Europa vogliosa di quiete e tutt'altro che cupida di mutazioni e con l'impaziente democrazia nazionale che credeva di potere sterminare i tiranni col pugnale di Bruto e costituire l'unità coi trecento delle Termopili. Se Cavour potesse mai divenire personaggio da leggenda, non gli si attribuirebbe né una cappa magica, né un corno d'Orlando, né un cavallo volante; gli si

metterebbe in mano non so quale misteriosa bacchetta, in virtù della quale, apparendo sui campi ove si decidono i destini delle nazioni, gli avversarii, poco innanzi in armi e in furore, esitano, pencolano, trepidano, finché, attratti da una forza vorticosa, passano con le loro bandiere ai servigi di quello che pochi istanti prima volevano volgere in fuga.

Nell'incessante e tempestoso fluttuare delle innumerevoli forze, che, pur avendo una sola méta: l'Italia nuova, la perseguivano con tendenze contraddittorie ed ostili; fra i repubblicani e i monarchici, tra i federalisti e gli unitarii, tra i giacobini e i moderati, tra i murattisti e i garibaldini, tra i cospiratori e i diplomatici, tra la Francia e la Prussia, Cavour è collocato come un'immobile roccia magnetica la cui invisibile forza si estende tutt'intorno, facendo smarrire a tutte l'altre forze autonome la loro direzione. Intorno a lui si forma rapidamente un blocco d'attrazione cui nessuno potrà più sfuggire. Egli è il nucleo interiore dell'Italia che nasce e cresce. Se altri, nel Risorgimento, venne fuori al proscenio della storia con una veste più splendida o con un gesto più appariscente, se altri combatté con una sciabola nel pugno e con una canzone sulle labbra fiorenti, se Mazzini fu l'accigliato e nubiloso profeta, se Garibaldi fu il bel cavalier San Giorgio, se Vittorio Emanuele fu *il re*, in un lirico e canoro significato che questa parola sembra aver perduto, con la morte di lui, in Italia e in Europa, per sempre, a Cavour spettò il còmpito più aspro, più umile, più terribile, più grandioso: il còmpito del cuore, che batte anche quando le membra sono sature del veleno del lavoro e il cervello esausto s'abbandona al grave delirio del sonno; il còmpito d'una lucida, eguale, instancabile

volontà ordinatrice, la quale, straziando sé medesima, imprime il moto a tutti gli organi, che, ignari l'uno dell'altro, le obbediscono.

Chi cercasse la parola che determina Cavour come un blasone determina una genealogia di guerrieri, non si fermerebbe alla parola *sogno* e nemmeno a *pensiero* e nemmeno a *sentimento* e forse nemmeno ad *azione*. Cavour è tutto quanto *volontà*, la volontà di nascere della nuova Italia. Vi sono deliberazioni della sua vita che il sentimento, il sogno, il genio non bastano a spiegare. Pensiamo, per esempio, al lacerante eroismo di chi cede Nizza e la Savoia, le terre, per una ragione o per l'altra, più care del reame sardo, acciocché l'Italia sorga: riconosceremo nell'atto di colui che amputa e, quasi dirò, fa sanguinare il suo sogno, perché il suo sogno, anche se monco, diventi vita, il simbolo di tale energia volitiva che ogni altra anima umana si arretrerebbe spaventata. Egli osò contro sé stesso, perché nella sua volontà si era trasfusa tutta quanta la volontà dell'Italia rinascente. Pochi mesi dopo la proclamazione di Roma capitale, fatta virtualmente la nazione, Cavour, appena cinquantenne, morì. S'era talmente sommerso nella cosa da fare, nel fine da raggiungere, che, raggiunto il fine, non seppe più vivere. Liberato improvvisamente dall'inaudita tensione, l'arco del suo volere si ruppe. Uno degli uomini più grandi che la storia conosca periva come periscono quelle piante e quegli animali, che, svolgendosi concordi col più elementare istinto della natura, si spengono non appena abbiano generato la nuova vita cui la loro vita tendeva. Chi immaginerebbe Cavour nella sterile e iraconda vecchiezza di Bismarck?

“ Esser tedesco „, disse un giorno Bismarck, “ significa fare il còmpito per amore del proprio còmpito „; significa, in altri termini, avere una volontà pura. Eppure Bismarck, che fu uomo di stupendo equilibrio mentale, non avrebbe avuto l'animo di precorrere alle stolidezze dei pangermanisti e di sostenere che Cavour, esemplare non paragonabile a nessuno, e nemmeno a lui, di volontà pura, disinteressata, interamente sommersa nel fine da raggiungere, fosse schietta progenie d'invasori germanici. Chi volesse, anche a proposito di Cavour, ripetere quelle stolidezze, non mancherebbe di volgere a profitto della sua tesi la scarsa popolarità di cui il creatore d'Italia gode in Italia. Né libri, né poemi, né ritratti, né statue, né vigile tradizione che si volga alla sua ombra gigantesca per ispirazione e consiglio. Come mai? Bisogna proprio concludere che la struttura morale di quest'uomo era in diretta opposizione col carattere degli italiani? Bisogna ancora una volta ripetere la solita storiella, secondo cui questo popolo sensuale adora il gesto largo, lo sguardo rutilante, la parola reboante, il periodo ventoso, l'enfasi che strombazza per i pubblici mercati, e che la virtù povera di gioielli retorici, nuda di truccature tribunizie non trova grazia presso la sua fantasia? Anche a voler mitigare il giudizio, bisognerà dire che una certa rusticità e durezza di atteggiamenti, un non so che di *tagliato con l'ascia*, una certa incompostezza di cultura tecnicamente saldissima ma non sfaccettata né polita siano bastate a rendere Cavour quasi straniero fra gli italiani, buongustai, adoratori delle intime e delle esteriori leggiadrie, nutriti con la duplice ambrosia della grecità e del Rinascimento? In fatto di buon gusto, i tedeschi si contenterebbero di assai meno. E, tuttavia, quanta

parte della fortuna di Bismarck presso i posteri non è dovuta ai suoi continui rapporti con la poesia e con la filosofia, alla sua asciutta e complessa snellezza di prosatore, alla sua finezza letteraria che talvolta si compiace perfino di caustiche sofisticherie!

Ma questa esercitazione del paragonare i grandi uomini con l'indole dei popoli donde emersero finisce quasi sempre nel vaniloquio, non essendo per solito le caratteristiche dei popoli altro che idealizzazioni e caricature disegnate dai vincitori a loro vantaggio ed a scapito dei vinti. Gli uomini interi, gli individui di tempra eroica appartengono ad una medesima stirpe divina, siano essi i greci di Plutarco o i romani di Machiavelli o gli inglesi di Macaulay o i francesi di Michelet. E i popoli decaduti non tendono ad altro che alla restaurazione di questa semidivina dinastia. Chi, come Cavour, se Cavour avesse perso il tempo a parlar di letteratura, avrebbe potuto vantarsi di realizzare l'uomo di Machiavelli, purificato dalla sua ferina astuzia, e l'uomo di Alfieri, liberato dalla sua nevrosi romantica? l'uomo di Dante, insomma? È sostanzialmente italiano e romano quest'ideale d'umanità matura intellettualmente, risoluta e tranquilla nelle decisioni, in perenne contatto con la realtà quotidiana della vita, ma non mai obliosa di ciò che trascende la realtà e la vita, pietosa e sobria, nemica dell'ozio e delle chimere, senza debolezza e senz' ira, senza incubi vili e senza utopie folli: di un'umanità né puerile, né senile, né donnesca: di un'umanità di uomini quadrati ed armati, con uno strumento d'azione stretto nel pugno ed un unico pensiero fitto in capo. Quanti fratelli di Cavour poteva annoverare il mondo nelle epoche più recenti? Guglielmo il Taciturno, Giorgio Washington e forse Cromwell e forse

Federico il Grande. Noi di uomini alla Cavour non ne avevamo da secoli: i suoi esemplari risalivano a Roma repubblicana, alla Chiesa medievale, al Comune primitivo cui già Dante pensava come a bellezza e a grandezza tramontate.

Perciò la sua apparizione abbagliò gli italiani contemporanei ed abbaglia noi posteri. È infinitamente maggiore la distanza morale che corre tra un italiano medio e Cavour di quella che corresse fra un tedesco medio del secolo XIX e il suo Bismarck. Ammiriamo Cavour, ma non lo sentiamo nostro; rendiamo omaggio alla sua memoria, ma non osiamo viverle accanto. Sappiamo di non somigliargli nemmeno per quel tanto che i piccoli possono avere in comune coi grandi. Fu già tempo che in Italia parve non fosse possibile apprezzare la grandezza di Garibaldi e di Mazzini senza vituperare Cavour. Ora quel tempo è passato e nell'estimazione siamo concordi. Ma il centenario non è che un principio. Verrà giorno in cui Cavour sarà il più popolare fra gli uomini del Risorgimento: il giorno in cui avremo imparato a valutare quelle umilissime cose che sono la disciplina, il silenzio, il còmpito quotidiano, la responsabilità precisa, il coraggio senz'urlo, il ragionamento senza fronzoli, l'ideale senza evanescenze, la realtà senza materialismo. Sarà il giorno, per dirlo in poche parole, in cui avremo distrutto in noi quel poco o quel molto che abbiamo di sud-americano e di balcanico e avremo risuscitato dal fondo tutto ciò che vogliamo e dobbiamo avere di romano.

8 agosto 1910.

V.

Il Baltico e l'Adriatico.

I nazionalisti italiani, che prendono a modelli d'energia i grandi popoli d'Europa, d'Asia e d'America — e anche questa è una riprova dell'impossibilità nostra e loro di uscire da uno stato di minorità mentale — dovrebbero, quando parlano d'irredentismo, ricordarsi più spesso della Germania. Vi sono anche nazionalisti che con l'irredentismo non vogliono o non vorrebbero aver nulla in comune; e a questa minoranza più equilibrata e chiaroveggente l'analogia ch'io adduco potrà far comodo.

I tedeschi della Boemia, in contatto e in attrito con gli czechi, vivono in condizioni non dissimili da quelle in cui vivono i nostri connazionali dell'altra sponda in urto coi croati e cogli sloveni o i nostri connazionali del Trentino in lotta coi tedeschi. Talvolta vincono, più spesso soccombono; rinunciano amaramente a territorii che storicamente fan parte della grande Germania; si difendono con l'unghie e coi denti; subiscono, quando e dove non possono più reagire, gli oltraggi della prepotenza nazionalista, del terrore e del bastone.

V'è poi una terra, la cui storia somiglia stranamente alla storia della Dalmazia. Questa terra è la riva baltica, dal confine russo-prussiano fin circa al golfo di Finlandia. Le popolazioni indigene (Estoni, Lettoni, Livoni) ricevettero la civiltà da un'aristocrazia militare teutonica, come la gente indigena di Dalmazia divenne europea per virtù dell'aristocrazia mercantile e militare veneta che la colonizzò, senza

riuscire nell'intento, che del resto non s'era mai proposto, di soppiantare la razza primitiva. Il Baltico orientale si colorò d'una patina tedesca, come l'Adriatico orientale fu coperto da una superficie italiana. Con l'andare del tempo un terzo incomodo, che non apparteneva né alla razza della minoranza conquistatrice né a quella della maggioranza conquistata, s'interpose fra i due elementi, imponendo il suo dominio politico all'uno e all'altro: i russi sul Baltico, gli austriaci in Dalmazia.

Ma le affinità non si fermano qui. Il nuovo padrone si sforzò d'imporre anche la sua cultura e la sua lingua, oltre che le sue armi e le sue leggi, ai vinti. I russi riuscirono, in quest'impresa, sul Baltico; gli austriaci fallirono in Dalmazia, e, riconosciuta l'impossibilità d'intedescarla preferirono di favorire gli slavi contro gl'italiani, perché erano e sono ancora meno pericolosi politicamente, non avendo come *porro unum* del loro programma la disgregazione immediata dell'Impero, mentre gl'italiani — fatti potenti — chiederebbero inevitabilmente l'annessione al vicino Regno.

E qui si fermano le affinità. I tedeschi dell'impero non han mai creduto di dovere intervenire nelle faccende dell'Austria, anche quando i loro connazionali pativano umilianti percosse dagli slavi di Boemia, e non han mai chiesto che il loro governo mutasse rotta e s'intiepidisse l'alleanza col vicino Impero, anche quando il governo del vicino Impero favoriva gli Slavi ed abbandonava alla loro sorte i tedeschi. Riga e Dorpat, per non dire che le due principali, avevano avuto, nello svolgimento della cultura tedesca, un'importanza certamente non minore di quella che Trento, Trieste, Sebenico, Zara abbiano avuta

nello svolgimento della cultura italiana. Ciò non pertanto i tedeschi dell'Impero lasciarono che Riga fosse russificata, permisero che Dorpat fosse barbaramente ribattezzata in Iurjeff; assistettero, con dolore ma senza rivolta, alla distruzione di una gloriosa Università; e proseguirono nei loro rapporti d'intrinseca amicizia politica con la Russia. Dei tedeschi baltici alcuni si rassegnarono; altri emigrarono dignitosamente in Germania, e svolsero nella patria d'origine le loro energie, imponendosi dappertutto per la finezza dell'ingegno e per l'impeto del temperamento. Gli italiani, che leggeranno queste notizie, pronunzieranno l'aborrito nome del pangermanesimo, e non si rassegneranno a credere che i tedeschi pangermanisti abbiano mostrato tanto sangue freddo. Ma di pangermanismo in Italia non si sa nulla o peggio che nulla; e s'ignora, per esempio, che il pangermanismo politico è odiato e spregiato in Germania dalla enorme maggioranza delle persone serie; che il pangermanismo di cultura si guarda bene dall'impicciarsi di politica; che, finalmente, gli uomini politici in Germania sono tutti quanti pangermanisti nel fondo del cuore, ma rigidamente realisti e realisticamente transigenti nella parola e nell'azione.

***

Che i Tedeschi si siano comportati in questo modo verso i loro fratelli baltici, non significa che noi dobbiamo comportarci in egual modo verso i nostri fratelli adriatici. Ma significa questo: che il sentimento nazionale non coincide col sentimento irredentistico, e che non sempre l'organismo più forte è quello che reagisce con più acute grida all'amputazione di un

dito. Si può essere irredentisti e deboli; si può essere fortissimi d'armi e di mente e invasi da una grandiosa fiamma di dignità e d'orgoglio, come sono i tedeschi, e frenar le lacrime e contenere lo sdegno quando una parte della patria ideale soggiace.

Chi parla in questo modo sa di non recitare il *beau rôle*. Sa che sarebbe stato facile intervenire al Convegno di Firenze e approvare il confusionario ordine del giorno in cui i congressisti si trovarono d'accordo, dopo i discorsi d'irredentismo sentimentale, d'irredentismo realistico e d'irredentismo bellicoso, guadagnandosi la simpatia degli irredenti, il plauso degli amici e la tranquillità della coscienza. Sa che non ci vuol molta finezza di perfidia per interpretare le sue parole come un segno di aridità di cuore e di debole sentimento patrio. E sa, finalmente, — ma non gliene importa — che non tutti vorranno capire che si può soffrire e tacere, amare e rinunziare.

Ad una rinunzia definitiva del Trentino e dell'altra sponda non v'è nessuno che pensi. Si tratta di vedere quali siano i modi della conquista. Vi sono intanto due deficienze negli italiani d'oggi: ignorano la geografia e la storia di quei paesi; non meditano sulle conseguenze di una guerra, e sia pur vittoriosa, contro l'Austria. Se si sapesse da tutti che le condizioni orografiche e idrografiche del nostro confine politico, storico e linguistico verso il nord-est e l'oriente sono tali che una precisa delimitazione delle razze non esisté, non esiste e non esisterà forse mai in quei paesi; se sapessero anche che la questione del Trentino implica in certo modo la questione del Süd-Tirol e che solo un popolo mercantile e marinaro come i Greci e Veneziani potrebbe occupare la costa orientale dell'Adriatico, disinteressandosi dell'*hinterland*;

se sapessero, infine, che anche un'annessione ha il suo domani, come l'ha avuta in Germania l'annessione della Polonia e della Lorena, e come l'avrebbe per noi, ben più tristamente, l'annessione di qualche centinaio di migliaia di slavi; se gl'italiani sapessero tutte queste ed altre molte cose di simil genere, il problema dell'irredentismo sarebbe già risoluto. E sarebbe risoluto in questo senso: nessuna rinunzia ideale, nessuna velleità materiale, sforzi di ogni genere per mantenere la coltura nostra lassù, lavoro pertinace e instancabile per risollevare il valore della nostra coltura.

Giacché non è lecito dimenticare quanto segue: *gl'Italiani furono sempre mischiati con gli Slavi in Istria, furono sempre una esigua minoranza in Dalmazia. Gli Slavi si lasciarono imporre la cultura e la lingua della minoranza, finché quella cultura fu od essi la credettero la più splendida del mondo. Si volsero contro gli Italiani, quando dai Tedeschi appresero che la cultura italiana era da circa due secoli una cultura di second'ordine.* Oggi come oggi la conquista sarebbe un pessimo affare; perchè i popoli soggetti si lasciano assorbire solo da nazioni di spirito così potente che la loro grandezza sembri amabile anche a quelli ch'essa calpesta. Il problema dell'altra sponda è problema di cultura; intensa all'interno, estesa oltre i confini: che è poi la stessa cosa. Per ogni passo che noi faremo sulla via della civiltà, della saggezza, del dominio di noi stessi, dell'ordine morale e civile, senza ripensare al sogno perduto, il nostro sogno perduto farà un passo sulle nostre orme, non visto, per realizzarsi nel giorno della luce. Ma, se persevereremo come perseveriamo nei compromessi e nell'ignoranza e se alla vecchia

vigliaccheria non sapremo reagire che con folli improntitudini e con lacrimevoli celebrazioni di primati, e se ad ogni passo ci volgeremo indietro piangendo Trento e Trieste, il nostro sogno precipiterà sempre più giù nell'ombra, come fece precipitare nell'ombra la sua Euridice il debole e impaziente Orfeo, a furia di guardarla e di chiamarla cantando.

Ma, quando saremo divenuti serii, ci accorgeremo della mostruosa assurdità nella quale per quaranta anni siam vissuti: gridar Trento e Trieste, senza muovere un dito per le sorti dell'italianità nei Grigioni, a Nizza, in Corsica. Questa madre Italia, che per alcuni figli è più tenera di Demetra, per altri è peggiore di una matrigna. Ferocissimi ad oriente, siamo vergognosamente obliosi ad occidente. Malgrado tante sottili spiegazioni, di questo assurdo non si dice oggi il perché.

***

Il perché è questo. In tre secoli di mortale decadenza, l'Italia ebbe solo un periodo di grandezza, con spunti di vigorosa originalità nazionale: quello che va all'incirca dalla rivoluzione francese al '48, e comprende il romanticismo, la riscossa, il mazzinianismo, il neo-guelfismo. L'unità fatta ci trovò esausti di forze e d'intelletto. E ricademmo, e ricominciammo a far le scimmie alla Francia. La Francia, dopo il '70, organizzò il suo sentimento nazionale, per ragioni sue che non erano le nostre, verso la riconquista di due provincie orientali, contro i Tedeschi. Anche noi, sviluppando sistematicamente i primi deboli germi d'irredentismo, organizzammo il nostro sentimento in egual modo, verso la conquista — che noi, con

bizzarro arbitrio storico, chiamammo riconquista — di due provincie orientali, contro i Tedeschi. E. per non sbagliare, anche sulla riva adriatica c'illudemmo di aver da fare contro i Tedeschi, e solo in questi ultimi anni abbiamo scoperto che i nemici erano gli Slavi. E, circa in quel tempo, stretti dalla necessità, stringevamo alleanza con l'Austria. Mentre il sentimento nazionale, follemente modellato su un esempio straniero e contrario alla necessità reale, rendeva sterile e rovinosa l'alleanza. Ma questa patetica e mistica *imitazione della Francia* non ha nulla da vedere con un vero sentimento nazionale, e nemmeno dunque col nazionalismo, se le due cose, come a ogni costo si vuole, debbono coincidere.

E v'è un altro perché. La Francia ha assorbito Nizza del tutto, e sta per assorbire la Corsica. Ma la Francia è liberale e rivoluzionaria. L'Austria tedesca vorrebbe assorbire il Trentino, e l'Austria slava ha ingoiato la Dalmazia e sta masticando l'Istria. Ma l'Austria, slava o tedesca, è clericale. I capi-popolo di Nizza, di Bastia, di Bellinzona han poco o nulla da dire contro Berna e Parigi. I capi-popolo e la mercantile borghesia ebraico-cosmopolita di Trieste, furenti contro il governo feudale e pretesco di Vienna, sfruttano a loro beneficio la nostalgia di patria dei nostri veri fratelli. Irredentisti a destra, dunque, e menimpipisti a sinistra. Ma anche questo modo di considerare la politica estera non dovrebbe essere accetto al nazionalismo.

Forse vi sono altre ragioni nel prevalere dell'irredentismo austrofobo. Ma questo dovrebb'essere il còmpito dei nazionalisti: spiegarci queste ragioni e da irredentisti divenire austrofobi. Poi, se vinceremo, prenderemo ciò che ci spetta. Anche la Germania,

nel '71, prese l'Alsazia; ma non aveva preparato la guerra piangendo e gridando: Strasburgo! È possibile (non dico probabile) che la buona politica italiana sia di nimicizia all'Austria. Ma questa possibilità non sarà degna di fede finché non sia stata eliminata la pregiudiziale trentina e triestina, che soffoca ogni nostra libertà di respiro e fa somigliare la politica del governo a un perpetuo tradimento e la politica del popolo a un'eterna crisi isterica.

È troppo noto alla gente di buona fede che né io né quelli che la pensano come me ci siamo tenuti lontani dal nuovo nazionalismo per pregiudizii pacifisti o democratici o per timidezza o per mancanza di cuore. Malgrado la buona volontà e le buone qualità di taluni, abbiamo subodorato un tanfo di retorica, di compromesso, di cattiva letteratura, d'ignoranza storica, geografica, economica, militare. L'irredentismo è proprio il ponte dell'asino del nazionalismo. Mettere la questione sopra un'altra base sarebbe stata la miglior prova di una veridica intenzione di rinnovamento; accettare il vecchio piedistallo sentimentale della nazione, anche a parole smozzicate, anche dopo una frettolosa verniciatura di realismo, è la prova più sconsolante della mancanza di coraggio ideale in molti di questi uomini, che pur pretenderebbero tanto coraggio politico e militare dalla loro patria.

E veramente non si capisce di che temano. Cavour, che pure essi invocano, offre loro un esempio di prim'ordine: egli, che seppe freddamente rinunziare a due provincie, perché sapeva che nessun sogno si realizza senza un sacrificio. Comprendo, io che credo di sentirlo quanto essi lo sentono, l'amore per i fratelli di Trento e di Trieste. Ma credo che i nostri fratelli di lassù aspettino da noi ben altro: aspettano

che la grande patria si decida a non offrire altri pretesti al governo di Vienna perché questo neghi loro le scuole e la libertà e imbastisca odiosi processi politici; e aspettano sopratutto che la patria divenga grande davvero, e con le sue nuove opere di saggezza e di bellezza dia a quei suoi figli un'arma ideale di resistenza contro le orde slave, che non varrebbero a dare, dopo la conquista, né dieci prefetti né centomila carabinieri. La situazione non è ancora disperata: non grava su Trento, Trieste e Zara, come grava su Riga e Dorpat, l'immediata vicinanza di una Pietroburgo. Ma credo che non un solo trentino vero, non un solo triestino vero vorrebbe che la grande patria si riducesse alla stoltezza del contadino, che, avendo ficcato il dito nel collo di un fiasco e non potendo più trarnelo fuori, preferì tagliarsi il dito anzi che rompere il fiasco; o alla frenesia di colui che, preso per un braccio in un ingranaggio, preferisca buttarsi entro l'ingranaggio e perirvi anziché salvarsi abbandonando quel braccio alla necessità che glielo stritola.

15 dicembre 1910.

VI.

" Sospensiva ".

In un volume di cose letterarie ho voluto anche raccogliere questi scritti d'occasione, i quali, salvo il primo, non hanno in apparenza che relazioni accessorie con problemi puramente letterarii: non già perché io me ne esageri l'importanza, ma perché, chiarita la mia posizione rispetto al nazionalismo, possa evitare quando che sia di riprendere *ab ovo* la discussione. È evidente, per esempio, che la mia opposizione al na-

zionalismo non ha motivi pacifisti o demagogici e che non è l'ideale di un'Italia grande e potente ciò che del nazionalismo io respingo. Non intendo i modi che la nuova tendenza consiglia pel raggiungimento di quell'ideale: e in questo dubbio il Convegno di Firenze non ha potuto che confermarmi.

Fu il Congresso delle sospensive: sospensiva tra protezionismo e liberismo, sospensiva tra riformismo e antiriformismo, sospensiva tra irredentismo e triplicismo. Sarà lecita, dunque, anche la sospensiva fra nazionalismo e antinazionalismo: quella che, in goffi termini parlamentari, si chiama benevola attesa o benevola diffidenza. Dal Convegno è nata un'Associazione nazionalista, con un comitato direttivo e parecchi gruppi regionali. È possibile che nelle nuove organizzazioni si studino problemi concreti e se ne propongano soluzioni precise: in questo caso sarò il primo a compiacermi di una nuova energia politica, della quale in Italia è anche troppo vivamente sentito il bisogno. È intanto buon segno, piccolo ma non trascurabile, che i nazionalisti abbiano contribuito a divulgare le realistiche e coraggiose osservazioni che il Bevione raccolse nel suo viaggio d'Argentina. Bisognerebbe però che ne traessero anche qualche ispirazione pratica.

Insomma, il nazionalismo potrà vivere a patto che divenga un partito, cioè che si collochi nettamente di fronte alla questione clericale, alla questione proletaria, alla questione meridionale e via discorrendo. Non solo la natura, anche la storia rifugge dal vuoto; e il desiderio di un'Italia grande e potente, di una coscienza nazionale, di un sentimento di dignità è moltissimo per un'ispirazione lirica, è pochissimo, quasi nulla, per un'azione politica. Restando così com'è, il nazionalismo non avrebbe altro valore che quello di un indice e di un sintomo: indice di un nuovo stato d'animo della borghesia italiana, che, essendo più ricca, è anche meno avversa alle navi e ai cannoni e potrebbe anche decidersi, senza paura di crisi interne, all'occupazione di Tripoli; sintomo della rovina dei vecchi partiti e dell'insuccesso pratico dei nuovi (sindacalismo, democrazia cristiana) e, per conseguenza, della fatale necessità che sorgano nuove cose al posto delle vecchie e consunte.

Ma gl'indici e i sintomi sono sterili e transitorii. Come potrà, dunque, nascere a vera vita il nazionalismo? Concretando il suo programma, si risponde ed anche io rispondo. Se non che, quando questo programma fosse concreto e preciso in materia economica, in materia ecclesiastica e così via, susciterebbe immediatamente forti opposizioni per via degli interessi che da quel programma si sentissero lesi. Orbene, il nazionalismo può oggi chiamarsi così come si chiama, perché a buon diritto può chiamare nemici o tepidi amici della nazione quelli che ne desiderano la mortificazione e non la grandezza. Ma, quando avesse per base un programma preciso, non potrebbe vietare ai suoi nemici di ragionare come segue: voi desiderate grande la patria, e credete indispensabile per la sua grandezza quella tal soluzione del problema doganale e del problema meridionale. Noi pensiamo diversamente, e crediamo indispensabile la nostra soluzione. Dirà l'avvenire chi sia miglior nazionalista. E, inevitabilmente, i nomi dei nuovi partiti sarebbero desunti non dall'amor della nazione che è la base comune, ma dalle soluzioni specifiche.

Si dirà che ritorno alla misera questione del nome. Ci ritorno per mostrare che non è poi così misera come si crede. La scelta del nome, *in Italia*, è un segno d'imprecisione: di quell'imprecisione che è, ad un tempo, la ragione d'essere del nazionalismo e il germe, in certo senso, della sua rovina. Per vivere, esso dovrebbe precisarsi: precisandosi, si rinnegherebbe, diventando propriamente un partito e contrapponendosi ad altre parti della nazione. È un circolo vizioso nel quale esso, da quando è nato, nervosamente si aggira. Sente il bisogno di realizzarsi. Fonda i suoi giornali. Reagisce contro le critiche mie e del Prezzolini, confessando d'altro canto questo bisogno di realtà. Organizza un Convegno. Non raggiunge lo scopo. Delega questo còmpito a un comitato direttivo. Di dilazione in dilazione sembra che voglia sfuggire a questo bisogno di precisione, che pure è il suo rimorso. Non ha il coraggio di farsi dei nemici. Chi sono infatti i suoi nemici? non i liberali, non i conservatori, non i clericali che non attaccano chi non li attacca di fronte. Forse i socialisti? Ma se il socialismo non

è morto (come, un po' troppo perentoriamente, affermava il Croce) certo non manifesta più la sua vitalità con la pregiudiziale internazionale. Sono suoi nemici tutti quelli che non collaborano con sufficiente energia al rinvigorimento della nazione? Parole troppo vaghe per definire un nemico. E i nemici debbono essere *risibili* perché si possa vedere la realtà di un movimento politico. D'altro canto, non si capisce dove il nazionalismo italiano voglia cercare i suoi nemici. E qui viene la questione del nome: che fu preso dalla Francia, ove i nazionalisti combattono gl'internazionalisti, e, per esempio, gli ebrei. Si prese la designazione di un elemento positivo, salvo a trovarsi nell'imbarazzo quando si tratti di determinare l'elemento negativo.

Cerchiamo di riassumere rapidamente. Perché il nazionalismo viva deve concretarsi. Concretandosi deve suscitare nemici. L'inimicizia sorgerebbe da dissensi su problemi speciali, mentre resterebbe la concordia sulla volontà di una patria più grande. Concretarsi significherebbe dunque limitarsi e rinunziare al nazionalismo per un altro ismo che nessuno può oggi prevedere. Ovvero, il nazionalismo additerebbe i nemici occulti o palesi della nazione. Se questi nemici fossero gli ebrei o le organizzazioni internazionali, avremmo un nazionalismo alla francese, che i nazionalisti italiani non vogliono. Se fossero i clericali, nazionalismo diverrebbe sinonimo di anticlericalismo. Se fossero i borghesi, avremmo sotto altro nome il socialismo. Se fossero i proletarii, avremmo nna nuova sfumatura di liberalismo patriottico e borghese. Se fossero i democratici in genere ricadremmo nella solita confusione, poiché son molti che imprecano contro la democrazia, ma non so quanti siano che sappiano suggerire qualcosa di diverso. Ovvero il nazionalismo potrebb'essere espansionista o bellicoso sul serio: chiedere cioè quella tal conquista o quella tale guerra. Così si avrebbe il contrasto, si avrebbe la vita.

Ciò non è. E il nazionalismo resta per ora quel che dicevamo: un indice, un sintomo. Ma si chiede, ed alcuni amici nazionalisti mi chiedono: non è importante un indice da cui risulta che le classi dirigenti italiane divengono più energiche

e non si vergognano di provvedere alla difesa e all'avvenire della patria? notando l'importanza di quest'indice, essendo insomma nazionalisti, non si contribuisce a questo rinvigorimento, non si collabora, anche in minima parte, ad evitare che si ricada nell'antica miseria morale? e non è, anch'esso, importante il sintomo dell'insufficienza dei vecchi partiti? e i nazionalisti, riconoscendo il vuoto delle vecchie formule, non preparano, sia pure confusamente, un nuovo orientamento delle traviate forze politiche italiane?

A queste domande si deve rispondere affermativamente. Qui sono i veri meriti del nazionalismo: meriti in cui, a dir vero, prevale la passività sull'azione. Comunque, la stessa determinazione dei meriti del nazionalismo basta a giustificare l'astensione mia e di quegli altri che si astengono per motivi simili ai miei. Si può riconoscere la bancarotta dei vecchi partiti e non amare la confusione di ciò che pretende sostituirli. Si può godere di questa nuova energia nazionale, ed esitare a diventarne un puro e semplice esponente e desiderare di contribuire all'avvenire e all'approfondimento di quest'energia con un'opera più positiva e più modesta. Né vale il dire che si potrebbe entrare nel nazionalismo appunto per dargli una spinta verso lo studio di problemi concreti. La volontà di non aver nemici, l'abitudine dei compromessi e delle sospensive sono già così radicate nel nazionalismo italiano che solo un individuo follemente prosuntuoso oserebbe lusingarsi di estirparle. Infine, se il nazionalismo non ha nemici è bene che abbia i suoi critici. Ai quali critici deve almeno in parte quell'intenzione di agire praticamente, quell'onesto proposito di studiare qualche fatto, quell'abbandono dei programmi catastrofici e delle ambiziose formule letterarie, per cui il nazionalismo d'oggi è già così diverso da quello di due anni or sono; ed anche da quello di cui parlavo pochi mesi fa. Ma qualcuno mi susurra: badate, gravi fatti si preparano; bisogna tener desti gli animi, anche a costo di confusioni, anche a costo di compromessi. Può essere. E, se la patria fosse davvero in pericolo, si dovrebbe guardare con altra simpatia la propaganda nazionalista. Ma non per ciò cesseremmo d'avere, anche noi critici, la nostra ra-

gione. I fatti — speriamo di no — potrebbero giustificare i nazionalisti, in questo senso: che, nel momento che attraversiamo, giovi sopratutto affilar le armi e tenere asciutte le polveri. Ma non potrebbero mai distruggere la semplice verità che anima tutte le pagine di questa mia parentesi politica: che, cioè, l'entusiasmo con cui si vincono le battaglie viene dalla serietà intellettuale e morale dei popoli, e che perciò la miglior propaganda nazionale consiste nel lavoro e la migliore opera politica nello studio dei problemi. S'intende, del resto, che al momento della mischia anche un urlo è un programma. Ma, se sapessimo vicina la mischia, cesseremmo di discutere: i nazionalisti e noi. E non ci sarebbero più opinioni né pro né contro il nazionalismo; e nemmeno sussisterebbe quella distinzione che i nazionalisti vogliono tra nazionalismo e patriottismo.

Sia lontana questa unanimità. Ma, anche in tempo di quiete, anche nelle pagine che precedono non s'è mai discusso sulla necessità d'esser forti né sull'ideale di una grande patria. S'è discusso sui mezzi più opportoni e più serii. E questo volevo che risultasse ben chiaro.

20 febbraio 1911.

Romolo Murri e il modernismo

Non bisogna cercare l'origine dei libri più significativi in una qualche vanagloriosa ambizione che gli autori, ben pasciuti e ben contenti di sé medesimi, abbiano avuta di prestare la loro fiaccola ai popoli per rischiararne le tenebre. Un libro di prim'ordine è quasi sempre scritto dall'autore per l'autore, ed è suggerito dalla necessità che ogni uomo conscio del suo còmpito sente di far la luce entro sé stesso, di dirimere le sue contraddizioni, di segnarsi la sua via. È, insomma, un esame di coscienza. E tale è il recente libro di Romolo Murri: *Della Religione, della Chiesa e dello Stato.* Se sia in tutto e per tutto un libro di prim'ordine, vedremo più in là: di significati è ricchissimo. E la sua origine è quella: battuta da tutti i venti e frustata da tutte le onde, invisa all'ortodossia e al conservatorismo senza perciò riuscire pienamente accetta a quelli che si dicono depositarii delle speranze del popolo e custodi del futuro, l'attività di Romolo Murri ha dovuto raccogliersi in sé per offrire minor superficie d'attacco all'impeto aggressore. L'epoca del ripiegamento coincideva col pe-

riodo più critico della vita del Murri; da poco tempo disertore della Chiesa militante, da pochi mesi deputato al parlamento italiano, già forse deciso in cuor suo a quella svestizione che ha seguìto di poche settimane la comparsa del libro. Il modo del ripiegamento, poi, non poteva che essere uno: ripensamento. Tutto chiuso in sé stesso, malgrado le aspre polemiche e la vita rude che pareva dovessero disgregarlo, il Murri ha rielaborato le sue idee, ha organizzato le sue convinzioni, ha concretato i suoi propositi. Abbiamo dunque, tutt'insieme, una confessione, un credo, un sistema, un proclama; e, se nelle ultime pagine i capisaldi di una riforma nelle relazioni fra Stato e Chiesa in Italia sono esposti con tanta precisione che basterebbero pochi mutamenti formali per trarne un disegno di legge in tutta regola, nelle prime pagine il Murri ha affrontato da filosofo i massimi problemi dello spirito, esponendo le sue teorie intorno ai concetti di Religione, di Chiesa, di Stato, di democrazia. Per queste pagine e per quell'altre di valutazione storica e per il tono complessivo, il libro trascende i limiti della lotta politica, e si presenta a una critica, la quale non voglia limitarsi a pesare il bello ed il brutto in volume di bozzetti paesani e di sonetti erotici, ma si proponga di prestare orecchio a tutte le fievoli voci della nostra vita spirituale, da qualunque parte esse vengano.

***

Ho detto che il libro è una confessione; ma con ciò non ho voluto dire che il Murri vi parli di sé stesso. Non v'è uomo più schivo di questo dal mal vezzo di parlare in prima persona; e nel suo pudore.

che è segno di vera nobiltà, egli è andato tant'oltre da non inserire nel libro una narrazione, magari incidentale, delle sue traversie nella Chiesa, impoverendolo per tal modo di alcune pagine che sarebbero state le più interessanti per un lettore superficiale e che avrebbero rianimato alquanto quella prosa un po' arida e greve. La confessione consiste nel metodo interno. Gli ultimi capitoli rispondono alla prima domanda che il Murri dev'essersi posta: quale sarà la mia azione nella vita pubblica italiana? La riforma dei rapporti fra Stato e Chiesa, secondo questa e quest' altra direttiva. Ma, collocata questa domanda e data questa risposta, il Murri è salito a ritroso. Perché c'è un problema ecclesiastico? Perché ci dev'essere? In che consiste? Com'è sorto? E così, via via, fino agli ultimi muraglioni dell'astrazione. Giacché c'è o ci dev'essere un conflitto fra lo Stato e la Chiesa, bisogna pur sapere cosa s'intenda — in generale, filosoficamente — quando si dice Stato e Chiesa, Società e Democrazia. E, poiché la Chiesa è un fenomeno religioso, bisogna anche indagare in che rapporti la Chiesa stia con la religione. Anzi, esiste la religione come una forma autonoma e legittima dell'attività spirituale? È o non è una scienza ancora immatura, come dicono gli scienzati? È o non è una filosofia imperfetta, come la pretendono i filosofi? Così, con un procedimento che è nello stesso tempo un po' scolastico e un po' scettico, questo credente ha messo in forse persin l'ultime ragioni della sua vita e della sua fede. C'è un che di pedanteria nel suo procedimento, sebbene di una pedanteria che è la più strana fra tutte: la pedanteria del coraggio. Dalla aspra prova il Murri esce vincitore, ma non sì da non lasciare, ora ch'egli ha risoluto tutti i suoi dubbii, un

dubbio nell'animo del lettore. Come dev'essere agitato e tormentato nel suo intimo quest'uomo in apparenza così risoluto e franco, giacché, senza una precisa necessità polemica e senza un vigoroso temperamento filosofico, sente il bisogno di " farsi un sistema ", quasi a tranquillizzarsi e a procedere innanzi *senza pensarci più*! Perché un uomo di fede e di azione — ché tale è, in ultima analisi, la sostanza del Murri — si costringa al duro supplizio di esplorare con faticosi scavi dialettici i più riposti motivi della sua azione, le ultime fondamenta della sua credenza, quale dev'essere, da un lato, la forza morale di quest'uomo, quale dev'essere, dall'altro, la violenza della sua crisi! Ad una società mediocremente razionalista, che trotterella per la florida via del progresso, tutta bardata e impennacchiata di buon senso e di logica curialesca, quest'uomo, che le è tanto superiore, non ha la santa serenità di rispondere: *io credo*, *io agisco*, e di credere e di agire senza tanto sofisticare sull'agire e sul credere. Gli chiedono ragioni, ed egli offre ragioni senza risparmio; gli domandano perché ed egli esibisce tutti i suoi perché; perché crede questo e quest'altro, perché vorrebbe agire così e così: complicandosi di troppe astrazioni per essere un vero uomo d'azione, e rimanendo troppo legato alla volontà di agire per divenire un vero pensatore.

Ogni epoca escogita i suoi martirii per tormentare gli uomini di fede che la disturbano nel godimento dei beni materiali. L'epoca nostra ha escogitato questo: chiedere agli uomini di fede le ragioni della loro fede. L'errore del Murri consiste nel non aver volto le spalle alla Sfinge canzonatoria che pretendeva da lui " o il sistema o la vita "; la sua virtù è nel poter vivere e operare anche dopo l'assurda prova. Ma il

suo pensiero ne è uscito storpiato, il suo libro insanabilmente guasto.

Comunque, è necessario che lo conoscano tutti quelli che, a proposito di tonaca e di ortiche, si credono autorizzati a giudicare di Murri e di modernismo solo perché dispongono di una forza che al Murri manca: la frivola ed acuminata ironìa. Invece, della tonaca e delle ortiche han parlato quasi tutti; e del libro quasi nessuno. Ma, se molti sentissero il dovere di conoscere gli uomini ed i movimenti di cui discutono, si saprebbe in Italia che tutte le accuse alle quali il Murri fu fatto segno, sono false: tutte, meno una: l'accusa d'incertezza d'idee.

***

Prese una per una, le parti che costituiscono il libro non sono persuasive. Nella parte filosofica si sente che il Murri è attratto nell'orbita del neo-idealismo; ma, mentre il neo-idealismo sostiene che la religione è una filosofia imperfetta, il Murri si affatica a dimostrare che la religione è un'attività autonoma dello spirito. Senza prender posizione né pro né contro la tesi del Murri, poiché non è questo il mio còmpito, io riporto una sua definizione della religione. La religione, dunque, " è un anticipare, un fare, il cui fine è noto più come direzione di una ricerca, di uno sforzo, che come modello o tipo di ciò che poi la prassi esegue; e, in questo senso, la religione è opinione, domma, mistero, non verità saputa, ma verità postulata praticamente, cercata nell'atto ed esistente solo in esso, quasi anticipazione di ciò che dall'atto verrà; e muove da nozioni filosofiche, ma le eccede e le supera, esponendo in giudizii esi-

stenziali, — ma di esistenze che sarebbero di là dall'esperienza nostra immediata — giudizi di valore, creando espressioni estetiche, inadeguate ed indefinite di quel più di realtà che va facendosi nella coscienza e nello sforzo religioso, ma che non è „. Quei più, quei meno, quelle parentesi, quegli incisi, quell'essere e non essere tradiscono un immane, ma sterile sforzo. Come non si è accorto il Murri della inutilità, nel caso suo, di definire? Cone non s'è accorto che, se la religione supera la filosofia, è assurdo poi definirla, cioè sottoporla reluttante alla filosofia? Per didifendersi dai filosofi basterebbe all'uomo religioso asserire "io credo: dunque la religione è ... Tutt'al più potrebbe aggiungere che anche i filosofi greci avevano superato la religione, la *loro* religione, ma non facevano i conti con la religione dei cristiani, che avrebbe assorbito quella filosofia e se ne sarebbe servita ai suoi fini. Chi sa che non debba avvenire alcunché di simile alla filosofia moderna? Dopo aver assorbito e negato la religione, potrà soggiacere ad un nuovo prorompente sentimento religioso che la assorba a sua volta. Detto questo, la religione avrebbe la sua giustificazione, e ne avrebbe d'avanzo. Poiché le teorie son forti; ma i sentimenti ed i fatti le ingoiano; e il cammino dei fatti devia, pur senza contraddirla, dalla linea dei superamenti logici.

La parte storica del libro è animata da un fine polemico; e perciò i suoi giudizii — acuti ed aspri, interessanti, perché pronunciati da un uomo di passione e di ingegno — su Pio X, su Leone XIII, sui gesuiti, sulle relazioni fra Stato e Chiesa dal secolo IV al XX, non hanno valore se non nel fine polemico cui tendono. E il fine polemico è la riforma nei rapporti fra Stato e Chiesa, che il Murri vorrebbe attuata.

In un saggio letterario non si discute di politica; ma si discute di metodi mentali. Il Murri è o non è separazionista? In teoria è. " Lo Stato, — egli dice, — una volta finirà con l'intervenire sempre meno nelle faccende religiose di una Chiesa o delle singole Chiese. Queste esplicheranno l'opera loro liberamente, nell'àmbito del diritto comune, senza suscitare gelosie e diffidenze „, e altrove loda gli Stati Uniti, ove " la libertà piena di culti è nel suo massimo fiore „. Ma, per ciò che riguarda l'Italia, egli non crede venuto il momento della separazione; crede anzi che, con una serie di misure legislative, lo Stato italiano debba ingerirsi della Chiesa per modificarne e migliorarne gli ordinamenti. Come mai questo dissidio? Le ragioni con cui il Murri tenta di giustificarlo sono fiacche e contraddittorie. Ma ce n'è una ch'egli forse ignora e che a me pare poderosa, non per giustificare, ma per spiegare il dissidio. Il Murri è un idolatra dello Stato e della Democrazia, della quale e del quale si fa un' idea quasi divina. Egli vive perciò in un singolare stato d' animo (un po' affine a quello del Savonarola): come se la democrazia statale dovesse rinnovare il contenuto del cattolicesimo. In idea, tutto ciò può anche essere grandioso; ma a chi escogita misure legislative per il domani non si chiedono idee, si chiedono nozioni di fatti.

Orbene, non importa sapere che cosa lo Stato deve essere, che cosa la Democrazia dovrebbe essere. Con una iniziale maiuscola, non v'è nulla che non diventi divino. L' importante è ciò che è oggi la nostra democrazia, ciò che è oggi il nostro stato. E su questo il Murri non può farsi illusione. Né con l'uno, né con l'altra si può dare una coscienza religiosa al popolo italiano. E allora a che servirebbe

l'anticlericalismo aggressivo e riformatore del Murri? Non vale mettere in guardia, come fa il Murri fino in fondo, contro un anticlericalismo giacobino, materialista e liberticida; bisogna dire dove il Murri crede di trovare gli alleati per un anticlericalismo a scopo di riforma religiosa. Se egli acutamente dice che " la borghesia italiana è clericale, perché atea ", sarebbe poi così ingenuo da supporre che quella stessa borghesia possa divenir credente per effetto dell'anticlericalismo demagogico?

Delle due l'una. O il Murri ha escogitato il suo programma per il giorno d'oggi; e allora deve aver lo stoicismo di capire che le sue intenzioni sarebbero miserabilmente falsate da una democrazia, che egli, mentre l'esalta in teoria, condanna poi senza pietà nel fatto, e da uno Stato, che non è né più puro, né più spirituale della Chiesa da riformare. Non è il cieco che possa additare il retto cammino a un altro cieco; e v'è maggior probabilità di salvezza, se ciascheduno andrà per conto suo in un regime di leale separazione, rinunciando ai mutui fallaci appoggi ma anche alle velleità di contese. Ovvero il Murri ha escogitato il suo programma per il lontano giorno in cui la Democrazia e lo Stato fossero animati da un vasto spirito religioso. E allora i progetti di riforme legislative sarebbero campati nel vuoto. Poiché una democrazia religiosa è già di per sé stessa una religione; uno Stato religioso è già di per sé stesso una Chiesa; e, quando la società ha raggiunto un simile apogeo di vita intima, perde ogni significato la questione dell'identità o della separazione fra Stato e Chiesa. Identità e separazione, che sono soluzioni apparentemente opposte, ma l'una e l'altra egualmente logiche e sincere; mentre i regimi intermedii, siano

essi concordati o sottomissioni o ingerenze di qualsiasi genere e da qualsiasi lato, non sono mai puri di carattere sedizioso. Checché si dica, la formula di Cavour, malgrado la sua apparenza ambigua ed il mal uso che la terza Italia ne fece, è ancor oggi la più logica.

***

La critica non ha il còmpito di proporre soluzioni sue in contrasto alle soluzioni che propongono i libri che essa prende in esame, come non ha il còmpito di correggere i versi e di raddrizzar la struttura delle opere d'arte. Il suo còmpito è infinitamente più modesto, consistendo nel chiarire e nell'additare. Le varie parti del libro murriano sono dunque poco persuasive, non già perché giungano a risultati diversi da altri risultati ch'io per avventura propugni, ma perché a quei risultati giungono con metodi difettosi e malcerti. Questo era da chiarire. Resta però qualche cosa da additare.

Il libro vale infinitamente di più delle parti che lo costituiscono. Nella vita spirituale le somme non si fanno con le regole d'aritmetica. Quel che vive di Lutero non sono le sue tesi teologali, ma la sua fede e la sua azione; quel che sopravvive delle vecchie eresie non sono le dispute dommatiche, ma il tragico fermento di vita con cui esse sollevarono la dura compagine del Medio Evo. A un dipresso, si può dire la stessa cosa del Murri. Le ragioni della sua fede sono mediocri; ma la sua fede è potente. Ciò che v'è di importante nel libro non è il tentativo filosofico né l'abbozzo storico, né il programma politico; è l'aspra, appassionata, tenace affermazione che la fede religiosa dell'umanità e dell'Italia, urgendo contro le

pareti del mausoleo ove l'hanno chiusa, si prepara ad una trionfale resurrezione.

Quale sia questa nuova fede del Murri, che è e non è il cattolicesimo, non importa indagare. Credere nella religione è già una religione. E, se noi avevamo il dovere di constatare che all'imperativo della società attuale: *dàcci le ragioni della tua fede*, il Murri ha risposto debolmente, saremmo poi degni di questa società se credessimo, eliminate le ragioni, di avere fatto *tabula rasa* anche della fede. Questa, la fede e non le ragioni, è la sostanza del Murri; a questa egli ha consacrato la sua vita. Diranno i biografi, quando sia venuto il loro tempo, il carattere ed i risultati della vita di Romolo Murri. Ma già oggi è evidente l'impulso che a lui si deve nella restaurazione della tradizione giobertiana e nella costituzione dell'ideale modernista. Al quale modernismo tutto si potrà negare: la chiarezza logica, l'abilità pratica, la concordia interna; tutto, fuorché il suo enorme significato di sintomo. Giacché dobbiamo a questa eresia contemporanea un sentimento che di giorno in giorno si diffonde fra noi: che il problema religioso non è morto e che l'avvenire spunta anche da quella parte, ove trent'anni fa gli uomini " all'altezza dei tempi „ non vedevano che tenebre.

Nel lugubre e monotono frastuomo dei vecchi ideali che rovinano, il modernismo è tra le voci più schiette di rinascita e di vita che ci sia dato di percepire. Incapace di vincere, come tutte le formule contraddittorie escogitate dal secolo nostro, eppure non destinato a perire. Di questa vita è pieno l'animo di Romolo Murri; di questa vita palpita, anche sotto il gravame dell'inutile scorza, il suo libro recente.

Un necrologio

—

Il nome di Paolo Mantegazza non suona come la parola di un enigma. La sua natura era semplice, chiara ed armoniosa; il che non pregiudica l'opinione dei posteri sul contenuto di quella chiarezza, sul carattere di quella semplicità, sul valore di quell'armonia. Vi sono alcuni pochi uomini, quelli cui noi moderni attribuiamo il titolo di eroi più volentieri che ad Achille o a Baiardo, i quali giungono alla serenità ed al sicuro dominio delle loro forze spirituali dopo aver soggiogato le passioni degli anni giovani; uomini che non ignorano i problemi tempestosi dell'anima, ma, tenendo in freno le tempeste, se ne servono quasi come di forze motrici. Questi uomini superiori conquistano, a costo di indicibili fatiche, quella chiarezza e quell'euritmia che meritano di chiamarsi classiche. Altri invece sono semplici ed armoniosi per istinto; non già perché abbiano risoluto i problemi tragici della vita, ma perché li hanno sempre ignorati; non perché siano riusciti ad oltrepassare la linea critica dello spirito, ma perché si son sempre tenuti

di qua dalla linea critica. Sono anche essi immuni dai pericoli della dispersione, della disperazione, del pessimismo, come è immune dal pericolo colui che se ne sta a guardare i cavalloni da una spiaggia fiorita. Ma fra colui che approda su quella spiaggia, superstite di un naufragio, e colui che vi siede centellinando una limonata, c'è di mezzo l'abisso, sebbene forse vi siedano accanto e siano l'uno e l'altro sani e salvi e l'uno e l'altro abbiano ragione di ringraziare la vita. Il naufrago la ringrazia con un inno, il villeggiante zufola una canzonetta.

Paolo Mantegazza appartenne alla categoria dei villeggianti. Dicono che egli abbia subìto, come ogni altro uomo l'ha subìta, una crisi di giovinezza. Soltanto, mentre gli altri uomini parlano volentieri di crisi morali, pare che la crisi di Paolo Mantegazza sia stata puramente fisiologica. Avendo avuto in sorte un corpo piuttosto fragile e proclive a dolorose malattie, egli riuscì, con una costanza ed una precisione di metodo che gli fanno onore, a modificare il suo organismo e a conquistare una salute piena e gioconda, che gli durò fino alla sua bella vecchiezza. Di uomini grandi che abbiano avuto a lottare contro una salute malferma se ne contano a diecine; lo stesso Voltaire, per citare un nome che non deve essere discaro a quelli che intorno ai problemi essenziali della vita pensano come Paolo Mantegazza, passò gran parte della sua esistenza fra letto e lettuccio. Ma, anche quando era malato, Voltaire meditava e scriveva di quelle cose che interessano gli uomini di buona salute, i quali, invece di servire al loro organismo, se ne servono. Paolo Mantegazza che pure, divenuto florido e robusto, si trovava nelle migliori condizioni per non occuparsi del suo orga-

nismo e per pensare ad altro, seguì la strada contraria, e se ne stette tutta la vita a rimuginar con felicità quella vittoriosa crisi di giovinezza ed a propor sé medesimo come esemplare alla sua Nazione ed al mondo. Così, producendo e pubblicando con mirabile copiosità, andò elaborando per i contemporanei una filosofia che si riassume nel vecchio detto popolaresco: quando c'è la salute c'è tutto. La vita ci fu data per conquistare la buona salute; la buona salute si conquista allo scopo di mantenerla. A questo si riduceva la lotta fra lo spirito del bene e lo spirito del male, che occupò la fantasia dei popoli religiosi; a questo decadeva l'antinomia fra il sentimento e la ragione cozzanti nelle letterature romantiche. Il diavolo si assottigliava fino a trasformarsi in un infusorio; Werther traluceva sotto la lente del microscopio come un bacillo. Il bacillo era il protagonista di un'opera immensa, che ogni anno si arricchiva di uno, due, tre volumi nuovi: almanacchi igienici, trattati di divulgazione, romanzi erotico-profilattici, narrazioni di viaggi, etnografie pepate.

***

Quest'opera fu popolarissima. Forse nessuno scrittore dell'epoca, forse nemmeno De Amicis ebbe tanti lettori quanti Paolo Mantegazza. Sono molte migliaia gli italiani che nella loro piccola biblioteca hanno destinato un buon angolo di scaffale alle opere scelte del gaio e indulgente senatore, riservando per sé la *Fisiologia dell'Amore* e gli *Amori degli Uomini*, ma lasciando circolare in famiglia la morbida prosa di *Un giorno a Madera*. Scriveva bene, come si dice

con una formula consueta, la quale non fa appello a qualità sopraffini di gusto e di emozione estetica, ma chiede una lode misurata per quegli autori che sanno ornare di una certa leggiadria mondana il loro magro pensiero. Il Mantegazza era appunto un prosatore lucido, fluido, corretto, uno di quei conversatori da salotto, che non sono mai a corto di aneddoti, di ricordi personali, di digressioni opportune, di eufemismi salaci. E perciò fu festosamente accolto nei salotti di quella media borghesia, che cinquant'anni or sono offriva, una volta per settimana, i biscotti e il vin bianco al curato; ma nella seconda metà del secolo scorso tendeva a sostituire il curato col medico curante, e lo chiamava spesso e volentieri, ed, avuto il responso su un reumatismo tenace, si compiaceva in una mezz'ora di chiacchierata, ove non mancava " la scienza per tutti ".

Paolo Mantegazza fu il tipo ideale del medico amico di casa. Quelli che non ebbero la fortuna di conoscerlo di persona gli scrissero lunghe ed affettuose lettere per chiedergli consigli di fisiologia sentimentale e per esprimergli la loro ammirazione e il loro consenso. Immeritati del tutto l'una e l'altro? Han detto i competenti i meriti scientifici di Paolo Mantegazza. Non credo, io incompetente, ch'egli abbia avuto motivo di gareggiare con un Pasteur o con un Virchow, né che l'introduzione della coca boliviana sia un fatto scientifico da paragonarsi all'invenzione del siero antidifterico. Ma il Mantegazza fu un propagandista dell'igiene pratica; e, se è grottesco ridurre i problemi della vita alla dieta più opportuna da seguire, è anche pazzesco dimenticare che nessun intimo equilibrio d'attività può mantenersi, se non a patto che non si tiranneggi e non si

opprima l'organismo. Il popolo italiano era, ed è ancora per buona parte, in preda al sudiciume e a un regime di vita fisico quasi barbarico: aver richiamato la sua attenzione sulla necessità di curare il corpo e di riprendere la sana e gioiosa tradizione classica non è tal merito che possa passarsi sotto silenzio.

In nome di questo merito, si può perdonare a Paolo Mantegazza la sua mediocre letteratura e la sua povera filosofia. Perdonarle senza esaltarle. Non credo che molti nostri contemporanei siano disposti a un sentimento di simpatia verso quell'equivoco profumo di cui odora quasi tutta l'opera del Mantegazza: profumo di alcova ben tenuta, ricoperta di trine soffici, impeccabilmente pulita ed anche esposta a mezzogiorno, se volete: un'alcova, insomma, in cui tutti i dettami dell'igiene sono scrupolosamente rispettati. perché essa alcova non abbia a diventare inutile e i tagliandi del *carnet du diable* non si esauriscano troppo in furia. Non è prudente guardar con soverchia attenzione: c'è il caso che i nostri occhi si posino sopra qualche specchio collocato in modo poco opportuno per usi di toeletta o sopra la riproduzione oleografica di qualche Venere cinquecentesca. Un certo che di galeotto (Dante adoperò la parola per un bellissimo libro di cavalleria) si respira in quell'opera: Paolo Mantegazza è, sì, un medico di casa, ed ama e rispetta le famiglie ben costituite; ma è un medico galante, un fisiologo piccante, un igienista lascivo, che s'intende di respirazione, di digestione, di circolazione, ma fra tutte le funzioni del corpo umano predilige quella che tende alla conservazione della specie. E vi ritorna su con singolare insistenza; e ne parla con dilettoso compiacimento; e suggerisce ri-

cette che nessuna signora confesserebbe alla migliore amica, e copre le austere nudità della scienza con iridati veli fluttuanti; e le illumina con lampadine multicolori atte a compiacere i sensi forse più che a rischiarar l'intelletto. C'è, sì, la fisiologia, ma ad uso di Ovidio o del cavalier Marino; e, poiché Mantegazza non è nemmen tale artista da rivaleggiare col cavalier Marino, il risultato del miscuglio è un po' torbido e un po' graveolente.

E nemmeno credo che molti contemporanei si sentano animati da entusiastica simpatia verso l'ideale che il Mantegazza andò vaticinando: l'ideale di una umanità ben lavata, ben nutrita, bene equilibrata, immune di dispepsie e di insonnie, prudente a tavola e coraggiosa a letto. Il suo ottimismo era infantile anche paragonato a quello di Pangloss; lette le profezie di Bellamy, egli rincarò ancora la dose ed escogitò un avvenire color di cane che fugge, nel quale il genere umano, interamente redento dall'igiene, restaurerà il Paradiso Terrestre, vendicando Adamo ed espellendone, con un indulgente sorriso, il Padre Eterno. Era l'epoca in cui Trezza bandiva — con ben'altra intelligenza — il culto di Epicuro; in cui Roberto Ardigò si convertiva annusando una rosa e Cesare Lombroso chiudeva gli uomini di genio in un sanatorio livellatore. Paolo Mantegazza fu il più mediocre di tutti, infinitamente remoto dalla sfavillante eloquenza del primo, dalla confusa ansietà del secondo, dall'intuitiva e sregolata genialità del terzo. Ma fu anche il più divertente ed innocuo. Nella sua bonaria fatuità, giunse tant'oltre da pubblicare, or sono due anni, una curiosa parodia, intitolata *Bibbia della Speranza*, nella quale parlava di sé medesimo in terza persona, attribuendosi l'ufficio di profeta e guida

dell'umanità futura, e suggeriva, nello stile dei salmi, qualche ricetta per dentifrici.

Ingenuo, credulo, bonario, parolaio, ebbe un torto che non pochi vorrebbero invidiargli: il torto d'essere contento di sé e della vita, ma sopratutto di sé. Non seppe che senza il dubbio, senza l'indagine aspra ed amara, senza la passione tenace, senza un certo fondo di pessimismo tranquillo non può esistere né sussistere una forza spirituale. Ma non seppe nemmeno, e non si curò di sapere — egli che pure era animato da una bella ed instancabile curiosità dilettantesca — che cosa mai fosse una vera forza spirituale. Nella chiesa scientifica del secolo XIX, che pure conta a diecine i suoi santi (chi non ripensa a un Pacinotti o a un Pasteur?), egli passò come un buon frate gaudente, poco rispettoso della regola, ma di cuore affettuoso e di riso gioviale. Sparisce, col bel vecchio rubizzo che amavamo immaginare coronato di grappoli e di rose, una figura caratteristica, alla quale si pensava con un sorriso, ma con un sorriso benigno e bonario, com'erano l'uomo e l'opera a cui sorridevamo passando.

Il manifesto del nuovo classicismo

Charles Péguy parla e giudica di poesia francese: di Victor Hugo, di Racine, di Corneille. Ma, per intendere l'importanza di quel che Charles Péguy può aver detto intorno alla poesia francese, bisogna avere un'idea della poesia francese, un'idea che non s'accatti nei Manuali, e bisogna anche avere un'immagine esatta della personalità di Charles Péguy. Cose, l'una e l'altra, non facili. Dire che Charles Péguy è uno scrittore francese. di origine provinciale e contadina, abitante a Parigi, sulla quarantina, dreyfusardo, repubblicano, di tendenze socialiste e cristiane insieme, *pamphlétaire* di cose politiche e letterario-politiche, non senza ambizioni e possibilità di arte pura, autore di un " mystère de la charité de Jeanne d'Arc ", di cui anche noi parliamo in altra parte di questo libro, direttore dei " Cahiers de la quinzaine ": darne una biografia esteriore, anche più precisa e completa di questa che in un par di righi abbiamo abboracciata alla peggio, sarebbe meno che nulla per conseguire una intelligenza dell'uomo e dell'opera, che non volesse contentarsi di una pura

passività mnemonica. Definirli, quest'uomo e questa opera, non sarebbe arduo, se volessimo seguire il metodo, che da tutti, consciamente e inconsciamente si segue, quando si tratta di definire un'attività spirituale, cioè limitarla, chiuderla fra i suoi estremi, isolarla nell'orbita in cui si muove. Si suol definire uno scrittore, enumerando le cose ch'egli ama e quelle ch'egli rispetta e quelle che disprezza. Le passioni di Péguy sono poche, semplici e precise: ama la Francia e il popolo di Francia, rispetta i nazionalisti della scuola di Barrès, apprezza, pur mentre lealmente li combatte, Maurras e i legittimisti dell'*Action française*, adora il passato cristiano e classico, monarchico e repubblicano della Francia di San Luigi, di Richelieu, del '48, disprezza e detesta le masnade politicanti, che han messo al tanto per cento il capitale ideale del repubblicanesimo eroico e sulla santità del dreyfusismo di prima maniera hanno fondato la bottega dell'anticlericalesimo barattiere. I suoi amici si chiamano Giorgio Sorel, Daniele Halévy, Romain Rolland; i suoi nemici si può dire che si chiamino tutti Jean Jaurès: Jaurès come tipo simbolico di tutte le cupidigie materiali abbarbicate parassitariamente sui rimasugli delle rivolte ideali, di tutti i compromessi pratici che simulano i progressi, di tutte le avidità che contraffanno tutte le fedi.

Fra questi estremi si svolgono la vita e il pensiero di Charles Péguy. Ma chi conosce i confini di un campo, non perciò conosce la natura di quel campo. Dalla determinazione esteriore saltare ad una comprensione interna, dal contorno profondarsi fin dentro l'anima, dalle oscillazioni dell'ombra che il passante proietta nel suo viaggio terrestre intuire i battiti del suo cuore segreto, questo è il gran passo: intendere,

insomma, secondo quale ritmo suo pensi e senta Charles Péguy entro quei limiti che gli abbiamo intorno descritti.

Cristiano è il Péguy, di un cristianesimo che non è quello dei modernisti e nemmen quello dei gesuiti, di un cristianesimo che si direbbe anteriore ad ogni eresia ed anche ad ogni dogma, di una fede ignara di teologia, tutta volta al sentimento del mistero, ma incuriosa d'ogni interpretazione del mistero. Ed è repubblicano, cittadino ideale d'una patria, ove la dura virtù di Cincinnato rifiorisca sotto la protezione del Cristo: *Christus rex*; ed è, per temperamento, guerriero. Vi sono uomini moderni, quasi tutti gli uomini moderni, che, svolgendo la loro attività nell'epoca presente e nel paese ov'ebbero in sorte di nascere, hanno come una vita più profonda e più vera, sotto la superficie di questa esistenza necessaria: hanno una patria, un'epoca, una missione elettiva diverse e lontane dallo Stato di cui son sudditi, dalla generazione cui appartengono, dal mestiere onde cavano il lor pane quotidiano. Péguy, se potesse risuscitare le epoche spente e rinascervi a suo modo, vorrebbe rinascere francese, sì, ma francese di un tempo che gli permettesse di combattere con la gioventù virginea cantata dal Victor Hugo dei " Miserabili „ alle barricate che subissano la monarchia di Luigi Filippo: meglio ancora vorrebbe rinascere guerriero delle Crociate, commilitone e cronista di San Luigi, o araldo poetico di Giovanna d'Arco. La Francia mistica e combattente è la sua patria elettiva: il gusto letterario della Francia quattrocentesca libèra appena dalla tirannide inglese, con quella fresca crudità mattiniera, con quella grazia frizzante e quella vigoria ancor quasi freddolosa e impacciata che è

di tutte le aurore; quel gusto che, fiorito poi nella luminosa barbarie di un Rabelais o nella opulenta ed aggressiva umanità di un Montaigne, si assottiglia ancora una volta, e, sfrondandosi e polendosi nella conscia perfezione del seicento, ricanta con metro classico la canzone della Francia cristiana, ed annoda un filo di successione fra i paladini e Baiardo, fra Baiardo e Luigi XIV, e fra Turoldo e Corneille: tale è il gusto letterario di Charles Péguy, romantico perché il pernio del suo sentimento è nel Medio Evo, antiromantico perché la mèta finale delle sue peregrinazioni in cerca del bello assoluto è nel *Polinto* di Corneille. Ma forse — come il Péguy stesso, per ragioni diverse dalle nostre, desidera — verrà pure il giorno, in cui capiremo che non basta, a capire una poesia o un poeta, aver dato per l'ennesima volta il moto a questo secolare pendolo oscillante fra classico e romantico. Spogliato della sua individualità, il Péguy è tanto classico e tanto romantico quanto può esser classico e romantico un francese intelligente del secolo XX, che non può, dopo i parnassiani, i decadenti e i simbolisti, parlare di romanticismo con l'ardore di Madame de Staël, e non può, dopo un secolo di romanticismo, intendere il classicismo con la gretta ortodossia di un Laharpe.

Tutta la modernissima cultura francese, sia che la si consideri rappresentata da un prosatore come Barrès o da un poeta come Moréas, da un monarchico come Maurras o da un rivoluzionario come Sorel, tende alla esaltazione dei classici francesi contro i romantici ed al riallacciamento dell'antica tradizione, superati gli ostacoli che al retto svolgimento dello spirito nazionale avevano frapposti Victor Hugo, Rousseau, Voltaire, Descartes. " Gli stilisti nostri con-

temporanei „, ha detto Giorgio Sorel nelle *Illusioni del Progresso*, " sono i veri successori del tanto disprezzato Boileau „. E una pagina innanzi ripeteva, accettandolo, il giudizio di Proudhon, secondo cui la gloria di Boileau risorge " a misura che la nuova generazione si libera della scrofola romantica „. " Il pensiero borghese „, ha detto un giorno il Sorel al suo entusiastico traduttore e biografo italiano, Agostino Lanzillo, " è assolutamente romantico: deriva da Rousseau, da Hugo, da George Sand. La democrazia disprezza gli autori del secolo XVII, ma il pensiero classico rinascerà sicuramente attraverso la lotta di classe. L'eloquenza di Proudhon, erede dell'idealogia classica, portata come idea madre, come fiaccola, nel movimento coöperativo del proletariato, crea il sindacalismo „.

Per gli scrittori dell'*Action française*, l'ideologia classica e il gusto letterario di Corneille e di Pascal preparano invece il nuovo avvento della monarchia: e, secondo Charles Péguy, sono, quell'ideologia e quel gusto, connessi al risorgimento del repubblicanesimo cristiano e mistico. Sarebbe disperato indagare da che parte stia la ragione. Certo è che le piccole minoranze combattive, che dopo la vittoria dreyfusarda s'agitano in Francia: — *camelots du roi*, sindacalisti teorici, cattolici ortodossi, nazionalisti barresiani, repubblicani insoddisfatti, clericali come Brunetière ed anarcoidi, come ad un incompetente deve sulle prime sembrare il Sorel, — comunicano fra di loro per alcuni segreti e palesi tramiti di simpatia, che non esistono soltanto in quanto tutti questi gruppi combattono o vorrebbero combattere contro un unico e comune nemico: la cinica ed affaristica terza repubblica. Oltre l'invincibile ma occasionale simpatia che viene dal-

l'odio comune vi sono anche legami di comuni amori: l'animo riverente verso il cristianesimo, il gusto letterario orientato verso il classicismo.

*
* *

In un piccolo ed eloquentissimo libro intitolato *Notre Jeunesse*, Charles Péguy ha fatto l'apologia del grande ideale repubblicano. Il diritto elettorale sembra oggi una formalità grottesca, universalmente bugiarda, truccata in ogni senso. " Ma uomini son vissuti, uomini senza numero, eroi, martiri, santi li chiamerò — e, quando io dico santi, forse intendo ciò che voglio dire — uomini son vissuti senza numero, eroicamente, santamente, uomini hanno sofferto, uomini sono morti, tutto un popolo ha vissuto perché l'ultimo degli imbecilli abbia oggi il diritto di compiere questa formalità bugiarda ... La repubblica non è stata sempre un ammasso di politicanti; ha dietro di sé una concezione religiosa della vita; non è degna di derisione, pur se è caduta tanto in basso. Non è giusto paragonare il grande ideale monarchico alla misera realtà della repubblica, quale è oggi, poiché anche i repubblicani sono capaci della mediocre astuzia di paragonare l'ideale repubblicano a quella misera realtà che fu il regno di Luigi XVI o di Luigi Filippo. Dovunque siano stati i mistici, vengono più tardi i politicanti; vi furono un tempo i mistici repubblicani, quelli che per la repubblica morirono, vi sono oggi i repubblicani politicanti, quelli che della repubblica vivono. Ma non perciò l'ideale repubblicano è morto, non è morto anche se così vilmente fu sfruttato dai barattieri l'ardore di sacrificio e di battaglia di cui dié prova ancora una volta, nell'af-

fare Dreyfus, e, se un giorno i legittimisti divenissero una minaccia reale, " essi vedrebbero ciò che noi siamo ancor capaci di fare per la repubblica ".

Aspetteremo quel giorno per renderci esattamente conto delle divergenze fra Péguy e Maurras, fra Sorel e Barrès: aspetteremo dunque che la loro azione sia divenuta nettamente politica. Oggi come oggi operano e valgono molto più nel campo della cultura che nel Parlamento o nella piazza, e in quel campo, malgrado ogni diversità di ideali politici, li vediamo affratellati da amore e da furori di ugual tempra. La verità è che son tutti figli ed eredi di Proudhon, e tutti reazionarii, non già nel vil senso elettorale, ma nel senso di un'impavida ed incessante reazione critica contro la mentalità e la moralità del secolo XIX. La quale mentalità, essendo in gran parte frutto dell'enciclopedismo, si contrapponeva al cristianesimo; essendo impregnata di romanticismo, tendeva a una svalutazione dei classici. I suoi nemici, per quella eterna e segreta strategia che ordina i contrasti spirituali, debbono necessariamente proteggere ciò che essa mentalità del secolo XIX avversò. Fanno leva sul passato remoto per scalzare il prossimo passato, riabilitano la visione cristiana e pessimistica della vita, rinnovano, sulle tracce di Taine, i valori etici che la democrazia egualitaria e la borghesia produttrice avevano vuotati, ricostituiscono, proseguendo con fiera intransigenza l'opera di Sainte-Beuve, la compagine del gusto classico, sgretolato, per tutto un secolo, sotto l'urto della valanga che Giangiacomo Rousseau mise in moto, che Victor Hugo e i romantici fragorosamente precipitarono. La questione dell'ordinamento politico diventa accessoria: tutto il secolo XIX dimostra che si può essere monarchici con

Luigi XVIII, con Carlo X, con Luigi Filippo, e si può essere bonapartisti con Napoleone III, e si può essere repubblicani con Lamartine e con Thiers, ed anche si può essere socialisti con Jaurès, restando borghesi, romantici e miscredenti. Così tutti gli uomini nuovi che fanno il processo al secolo XIX non possono, è vero, sfuggire a quella necessità tattica che li costringe a cercare una giustificazione interna nella fede in un certo ordinamento politico, e sono, secondo i loro studii, la loro origine sociale, le loro simpatie personali, o repubblicani, o monarchici, o sindacalisti. Ma chi li studia un po' più addentro si accorge che la pregiudiziale è, in ciascun di essi, superficiale e casuale, e che non son molte le ragioni sostanziali perché Sorel non sia monarchico come Maurras, e perché Maurras non sia repubblicano come Péguy. Se la terza repubblica crollasse essi si troverebbero, almeno per una serie di anni, concordi sotto l'influenza di un qualche fatto nuovo che oggi non possono prevedere.

Leggendo il Péguy di *Notre Jeunesse*, lo troviamo grandiosamente commosso e persuasivo laddove esalta la bellezza dell'originario ideale repubblicano e la generosa illusione dei primi dreyfusardi; lo troviamo inconsistente e malcerto laddove afferma quest'ideale e questa illusione contro gli ideali e le illusioni, non meno magnanime, dei nuovi monarchici. La realtà che offre presa al loro pensiero è quella della terza repubblica; nell'avvenire è il vuoto, e, contrastando sull'assetto politico entro cui debba sistemarsi la Francia risuscitata, si perdono in vane costruzioni apocalittiche. Valgono, non in quanto propongono le loro soluzioni al futuro, ma in quanto oppongono i loro sentimenti al presente. E sono unanimi in

questo: nell'invocare l'ordine contro il disordine, la fede contro l'affare, l'autorità contro il furore egoistico. Invocano una Francia disciplinata e credente, qualunque essa sia per essere, oltre e contro questa Francia anarchica, ove, dice il Péguy, non si crede nemmeno all'ateismo. Ora, non v'è costituzione politica, che, impersonata da uomini credenti, non comporti un ordine sociale e morale; né v'è costituzione politica, che, caduta in mano d'uomini senza coscienza, non degeneri in putredine. Divengono dunque marginali le dispute fra repubblica e monarchia, fra sindacato e battaglione. Quel che importa è restaurare la disciplina intima delle coscienze; e questa disciplina, per ciò che è nel cuore, si chiama da quasi venti secoli cristianesimo; per ciò che è nella mente, si chiama da venticinque secoli grecità, classicismo. Etica cristiana, gusto classico: il resto verrà da sé. Lavorano ad una restaurazione ben altra dalla superficiale e prettamente politica restaurazione del 1815 o da quell'altra che volevano i partigiani del conte di Chambord; lavorano ad una restaurazione di tutti i valori intellettuali e morali in Cristo e in Apollo, in Giovanna d'Arco e in Boileau, in San Luigi e in Pascal, in Baiardo e in Corneille. Il rivoluzionario Sorel accetta, discorrendo di letteratura, le opinioni del clericale Brunetière: il repubblicano Péguy alza, contro a Victor Hugo, i poeti di Luigi XIV.

Con *Notre Jeunesse* tendeva, il Péguy, a distinguere la sua causa da quella dei monarchici, e falliva nell'intento: col recentissimo libro: " *Victor Marie, comte Hugo* ", lancia un proclama letterario che potrebb'essere sottoscritto da tutte le minoranze ribelli della Francia d'oggi. Una mediocre ed efimera politica le divide, un vasto motivo di rinnovata cultura

affratella in un unico coro le varie parti in contrasto. Con una tecnica tanto più fascinatrice quanto più illogica e saltuaria, fatta di fluidi nessi sentimentali che investono e sciolgono i legami di puro pensiero. il Péguy rievoca i grandi versi vittorughiani nello scenario di Parigi eroica, si esalta. trepida. dubita. condanna. acuisce la sua facoltà investigatrice dal contenuto verso i particolari più misteriosi della forma: dichiara il segreto delle rime: da una citazione inesatta desume la leggerezza di questo genio corrotto da tante ingegnosità, di questo " génie pourri de talents ... di questo " classico malamente ambizioso che. per arrivare, s'è rivestito, s'è truccato di romanticismo ...; da alcune meravigliose quartine del *Booz endormi* prende le mosse per mostrare di che cosa sia stato capace. malgrado tutto. quest'uomo, che ha sentito con originaria violenza pagana il nascimento carnale della divinità. la generazione dello spirito dalla materia; di che cosa sarebbe dunque stato capace, se avesse avuto cuore cristiano e disciplina classica. E. datosi l'aire con un parallelo tra certe rime di Victor Hugo e certe rime di Corneille — giacché. anch'egli, come Sorel e come Brunetière, crede che le grandi rivoluzioni nella storia dell'arte sono anche rivoluzioni nella tecnica dell'arte — abbandona improvvisamente Victor Hugo. cui pure era intitolato il suo libro. e concentra tutte le forze della sua intelligenza critica in un'analisi comparativa tra l'arte di Racine, di cui mette stupendamente in luce la crudeltà. l'intimo disordine. la deficienza di ritmo progrediente. e l'arte di Corneille. casta, pietosa, direttamente costrutta, saliente per tre erte che si chiamano *Orazio*. *Cinna*. il *Cid*. verso un vertice che si chiama *Poliuto*: vertice supremo della Francia e perciò dell'universo.

***

E perciò dell'universo: giacché per Péguy, oltre il Reno, l'Atlantico, l'Alpi e i Pirenei non è che tenebra e deserto. *Gloire à toi, France éternelle*! Francia ed universo, Francia e spirito, Francia ed eternità, Francia e Dio: sinonimi vani, contrapposizioni pleonastiche. Nessun altro popolo avrebbe saputo sopportare, solo la Francia ha saputo sopportare il disastro della fillossera. Nessun artista (invano noi mormoriamo a mezza voce i nomi di Pindaro, di Virgilio, di Goethe, dello stesso D'Annunzio), nessun artista fuorchè Victor Hugo avrebbe mai potuto cantare il mistero della creazione carnale, annunciare la profezia pagana, poichè " questa è una di quelle sfide che la sola Francia può permettersi, uno di quei doni che sola la Francia può arrecare all'universo ..: i versi di Racine sono più che virgiliani; i Greci e i Romani che respinsero la barbarie orientale erano francesi abilmente travestiti (forma scherzosa per un'affermazione, secondo il Péguy, seriissima: che la storia di Francia, direttamente o indirettamente, esaurisce la storia dell'umanità). Il torto di Racine consistette nell'aver preso a modello Euripide " che non lo valeva punto, che gli era così notevolmente inferiore ". Ma Corneille, che non s'ispirava ad Euripide, conchiudeva col *Poliuto* " la più grande di tutte le carriere tragiche, la più grande di tutte le carriere drammatiche, la più grande certamente di tutte le carriere poetiche ". E noi, che ripensiamo a un Dante o a uno Shakespeare, non abbiamo ciò non pertanto nessuna voglia di sorridere a quest'enfasi furibonda; anzi, quasi un brivido di terrore ci percorre questa

volta, come ogni volta che ci è dato di spiare dentro le profondità della coscienza francese: coscienza di una nazione, cui nessun'altra, salvo Israele, si può assomigliare, organizzata e compatta come un individuo, priva di fluidità e di scambi, povera di vera originalità salvo questa formidabile originalità di temperamento: l'orgoglio dissennato, la fede nella sua missione divina, la grandiosa ingratitudine verso i popoli dai quali impara. Era recente ancora il rinascimento francese, in tanta parte creazione nostra, e Boileau respingeva con altezzoso disprezzo le false gemme della poesia italiana; oggi Charles Péguy manda Euripide a scuola da Racine e Shakespeare a scuola da Corneille. E può ben dire, egli, Charles Péguy, con tutti i francesi, che a noi non francesi è negata l'intelligenza di un Lafontaine, di un Racine, di un Corneille, poiché, abituati alla mezza luce di quella lor mezza poesia, sanno distinguere finezze e cogliere significati che *noi*, tutti pieni del sole accecante di quella che *noi* chiamiamo poesia, riusciamo a discernere solo in Victor Hugo, unico, o quasi, tra i poeti francesi che abbia un rilievo dantesco o shakespeariano o euripideo che dir si voglia.

Ma la cultura francese sente ancora una volta il bisogno di chiudersi entro la sua conchiglia, di proteggere contro le minacciate contaminazioni la sua intransigente individualità, di elaborare in un sospettoso egocentrismo quel che ha assorbito durante un secolo dal mare tempestoso della cultura europea. Questa che è, di tanto in tanto, la sua miseria, come fu la miseria del popolo ebraico, è anche la sua forza perenne. E gli uomini che vogliono costringere la Francia a questa nuova solitudine aggressiva, gli araldi della reazione classica, suscitano, sì, diffidenza,

ma non senza riverenza. Tra questi è Péguy, che dagli uomini e dai gruppi affini si distingue per un fanatismo di volontà, che lo fa vivere illeso in un tumulto di contraddizioni, come la salamandra nelle fiamme. Uomo di sensibilità nevrotica e raffinata, proclama ad ogni istante la sua origine contadinesca; nutrito di midolla critica, si asserisce mistico, con tanto più tenace persuasione eloquente quanto più dubbia è l'intima realtà; prosatore, qua e là meraviglioso, ma talvolta anche troppo meraviglioso, e un poco affatturato e cupido di singolarità ortografiche, di ripetizioni sapienti, di sfaccettature lungagginose, di echeggiamenti " suggestivi " che fanno ripensare a Maeterlinck e ai decadenti, invoca a modelli della Francia letteraria i classici del secolo XVII, e Corneille. La realtà del secolo XX ha venato la purità del sogno classico; l'edera romantica intacca (o tien su?) le colonne del tempio ricostruito. Da questi lirici contrasti è nato il più bello e il più strano manifesto letterario della nuova Francia: " *Victor Marie, comte Hugo* ". Bello di una bellezza misteriosa e sfuggevole; strano, anche nel senso di straniero. Poiché noi non intenderemo mai pienamente uno stato d'animo come quello di Péguy, sebbene la lontananza spirituale a noi italiani, che preferiamo vivere nella corrente piuttosto che nella conchiglia, non vieti un'ardente curiosità ed un commosso rispetto.

L'utilità delle cose inutili

Come sarà educata la generazione nata nei primi anni del secolo nuovo? A quali discipline di studio saranno costretti i nostri piccoli figli? Ch'essi non lo sappiano, mentre escogitano i loro pazienti giuochi e s'industriano a sconquassare i balocchi, poco importa; ma importa che non lo sappiano nemmeno i parenti e che siano anche in dubbio gli educatori. Le Commissioni reali pubblicano ponderosi volumi di relazioni e di proposte, i ministri minacciano di studiare, il Parlamento si accinge a legiferare per decidere se la nostra prole dovrà sapere soltanto il latino od anche il greco, e se, per concorrere ad un posto di medico-condotto, il nostro primogenito dovrà aver mostrato la capacità di scomporre nei loro elementi grammaticali le invettive di Marco Tullio Cicerone contro un pubblico ufficiale prevaricatore di duemil'anni fa. La questione è viva, ardente, imperiosa; e s'approssima fatalmente ad una soluzione, la quale, qualunque essa sia, decidendo intorno ai metodi d'educazione, deciderà anche, per almeno mezzo secolo, intorno ai destini intellettuali e morali del nostro paese. Fa

dunque pena vedere con quanta indifferenza il pubblico ascolti sonnecchiando l'interminabile dibattito fra i conservatori della tradizione ed i propugnatori del rinnovamento, fra i classicisti e i modernisti.

Nel campo della lotta scendono quasi soli i professionisti: quelli che un Bacone filosofante in lingua povera guarderebbe con diffidenza sospettandoli affetti dal "pregiudizio del mestiere". Il gran pubblico li lascia battagliare, giudicando nella sua torpida saggezza che gli accademici non possono discutere se non di questioni accademiche. Tanto, il problema della scuola classica s'ingerisce facilmente in pillole e più facilmente ancora si digerisce. Si può credere opportuno tormentare i fanciulli con otto anni di fatiche, delle quali nessuna traccia, se non un solco di disgusto e di stanchezza, resterà nelle loro coscienze violate dal querulo demagogo? La vita moderna, così fresca, così giovanile, così ricca d'impeti originarii e di forze tempestose non si corrompe al contatto di quelle forze defunte, come un corpo sano perisce d'infezione se per alcune ore è rimasto avvinghiato a un cadavere? Certo, certo: se gli italiani sono retori inconcludenti, se la nostra industria non compete con le officine di Chemnitz e di Manchester, se la nostra letteratura è, come ognun sa, stomachevole, la colpa è della scuola classica, che mortifica la volontà, aduggia lo spirito, isterilisce i fiori della giovinezza. Così ragiona, senz'ombra di ironia, l'uomo della strada: il quale, quando vuole mostrarsi capace d'inauditi sacrifizii all'equanimità e al buon senso, riconosce a mala pena, tentennando il capo, che, malgrado tante ragioni ragionate, persiste un inesplicabile fatto: datemi due uomini d'ingegno, di carattere, di operosità approssimativamente eguali,

ma di cui uno abbia fatto, sia pur svogliatamente, gli studi classici e l'altro no; io riconoscerò, starei per dire al fiuto, quale dei due abbia strappato alla pietosa indulgenza dei suoi maestri la licenza liceale: e quest'uno sarà sempre superiore a quell'altro per mentalità, per equilibrio logico, per chiarezza di visione, per precisione di volontà. Sono cose che anche l'uomo della strada non ignora; ma ciò non pertanto non osa di mutar parere. O, se mai, costretto dalla quotidiana esperienza, concederà l'*exequatur* alla scuola classica, ma purché si rinnovi, come egli usa dire, dalle fondamenta: un *exequatur* con riserva, una specie di condanna condizionale. S'insegni il latino e fors'anco il greco, ma con metodi spicciativi e divertenti; s'impartiscano le lingue classiche con espedienti non troppo dissimili da quelli della " Berlitz School „, e si leggano gli scrittori antichi con commenti di " varietà „. Tutti i programmi insomma son buoni, fuorché i programmi difficili: l'imperativo categorico dell'educazione deve consistere nel non affaticare i nostri cari ragazzi. Giacché questo è uno fra i più gravi segni dell'epoca in cui viviamo: il predominio delle donne e delle concezioni femminili. Educare la prole significa, se ci si pensa un po', contemperare la tenerezza materna con la tenacia paterna. Ma la nostra società tende sempre più decisamente verso il lato delle madri, abbandona via via i consigli dell'intelletto per ubbriacarsi di sentimento, e, se dovesse obbedire al suo istinto, trasformerebbe le scuole in palestre di giuochi, ove i fanciulli, sazii dei trastulli domestici, s'intratterrebbero, nella loro lunga primavera, coi trastulli di stato. Tutto ciò che la scuola ha di duro, di penoso, di arduo, tutto ciò per cui la scuola, sotto pretesto d'impartire nozioni

di discutibile utilità, si fa maestra di sforzo morale ed abitua le generazioni nascenti ad una gravosa lotta quotidiana contro l'istinto del capriccio, del disordine, della mala voglia, è antipatico ai nostri contemporanei. E, poiché la scuola classica è la più difficile di tutte, contro la scuola classica si avventano le più pertinaci ed inconciliabili volontà demolitrici.

***

Sta bene; ma che cos'hanno fatto finora i nostri " classicisti „ per proteggere dalle incursioni il loro minacciato reame? Abbiamo in Italia un bello e compiuto libro, ove si legga una persuasiva apologia degli studi che i modernisti vorrebbero o sopprimere o sminuire? A giudicare da certi scrittori che, senza il minimo sospetto di cadere in trivialità, confortano del loro ingegno e della loro autorità la tesi che attribuivamo all'" uomo della strada „, si direbbe di no. C'è, sì, a Firenze una " Società italiana per la diffusione e l'incoraggiamento degli studi classici „, ove non mancano uomini di molta sapienza e d'indubitabile buon volere; ma, per un complesso d'intricate ragioni, la sua azione non è riuscita se non raramente ad oltrepassare la soglia degli ambienti eruditi da cui avrebbe dovuto o voluto muoversi per agire in un mondo più vasto. Non è esagerazione affermare che la prapaganda classicista abbia finora convertito ben pochi oltre quelli che di convertirsi non avevano punto bisogno, e che la gerarchia dei sacerdoti sia press'a poco tutt'uno con la chiesa dei credenti. Libri di divulgazione ci vogliono, proprio per inculcare al volgo il rispetto di un'educazione non volgare; e, quando la società per gli studii classici ne ha sentito il bisogno, ha

dovuto cominciare per cercarne qualcuno nientemeno che in Russia. Appunto: la scuola classica è insidiata in Russia non meno che in Italia; e, per difenderla, Taddeo Zielinski lesse, or sono sette anni, a Pietroburgo, una serie di otto conferenze, che ora appaiono tradotte in italiano. Sono estremamente facili, lucide, discorsive, tali da incatenare l'attenzione e da costringere al pensiero. È un piccolo libro di cui bisogna consigliar la lettura a tutti quelli che vogliono sapere perché mai, mentre ci sono tante cose utili da imparare, si debba considerare come rovinosa ogni proposta che tenda ad allontanare la gioventù dalla conoscenza di due lingue che non servono ai viaggiatori di commercio e di una storia perfettamente superflua ai diplomatici incaricati di redigere i trattati internazionali. Lo Zielinski è tutt'altro che un accademico di vecchio stampo: non crede che nella conoscenza dell'antichità si trovino le norme per il vivere moderno, né riman sordo a tutto quello che si agita e freme oltre le mura della sua biblioteca. Ma è giustamente persuaso che nell'antichità si trovano i germi delle nostre istituzioni, dei nostri pensieri, dei nostri sentimenti, e dimostra all'evidenza che non è possibile aver chiara coscienza del presente se si sopprime il passato. Non è un fanatico, è un sobrio e pensieroso propagandista, che non ciba gli uditori di assiomi oltrecotanti, ma li conduce lentamente per mano, additando fatti e traendo cautamente dai fatti, in loro compagnia, le conseguenze.

Se qualche cosa si può rimproverare allo Zielinski, questa è la volontà di dimostrare troppe cose. E perciò fa d'ogni erba fascio, e si perde in minuzie, e, se qualche volte ragiona da vero pensatore, altre volte si rivela per russo, e ragiona, come dire?, alla ma-

niera di un personaggio tolstoiano. Non valeva, per esempio, la pena di ripeterci, sebbene lo Zielinski tocchi solo incidentalmente questo vieto argomento, che la conoscenza del greco può giovare ai cultori di scienze naturali per intendere di primo acchito i termini tecnici, giacché un medico potrebbe agevolmente rispondere che è un capriccio troppo lussuoso sgobbare cinque anni per avere il bel gusto di non dover ricorrere qualche volta ad un vocabolarietto di nomenclatura scientifica. L'arte di persuadere consiste nell'accentrare la nostra energia sugli argomenti capitali senza disperderla nelle piccole motivazioni, che, se nel loro insieme possono agire sopra un mite contradditore, desideroso di passare nel nostro campo, prese una per una cadono senza scampo nelle trappole logiche degli avversari.

A me pare che sia tempo perso dimostrare le molteplici e complicatissime utilità degli studii classici. Messa in questa direzione, non v'è forza dialettica, che alla fine non debba sconsolatamente ripiegarsi di fronte al vittorioso sorriso sarcastico di un matematico o di un fisiologo. Se si vogliono difendere gli studii classici, bisogna battere in breccia il più svergognato e brutale fra i pregiudizii materialisti dell'età nostra: quello che la cultura deve servire a qualche cosa, che chi più sa più ha, che sapere è potere. Bisogna ostinatamente ficcare nella gretta e cocciuta anima dei nostri contemporanei la convinzione che, non appena la cultura diviene interessata e subordinata ad uno scopo pratico, cessa per ciò solo di essere cultura. Per cause indirette e concomitanti la cultura potrà servire, e serve difatti, a mantenere la famiglia in buona salute, ad applicare le norme del ben vivere, a rispettare le leggi dello Stato, a

fuggire le tentazioni del vizio e del delitto. Può anche servire, sebbene il caso sia di gran lunga più raro, ad accumulare un patrimonio. Ma, considerata nella sua vera ed intima sostanza, la cultura non ha scopi fuori di sé stessa: e il suo unico fine è di arricchire liberamente e disinteressatamente lo spirito, dando all'uomo la coscienza della sua superiorità sulla natura e inculcandogli il dovere di coltivare la sua mente e la sua coscienza perché non vada dispersa la fatica delle generazioni che tanto penarono per conquistare quella dolorosa e gloriosa superiorità. Non è la macchina, non è la velocità delle comunicazioni e nemmeno è il benessere materiale quello che distingue la civiltà dalla barbarie. Sono civili le nazioni e gli uomini presso i quali non è spento il sentimento della cultura libera; sono barbari quelli che considerano anche la cultura come strumento di conquista pratica, e nel secolo XX, per necessità di adattamento, conquistano il pane e il companatico leggendo più del prossimo, come in altri tempi avrebbero conquistato il loro cibo assassinando i competitori. Oggi questi sembrano paradossi; il veleno della concezione utilitaria ha corrotto quasi tutte le menti. E perciò la scuola classica, ove ogni crisalide di cittadino è costretta a scontare le sue ambizioni pratiche con un bagno di cultura inutile, è un antitodo, poco efficace ancora, ma pur sempre salutare. Dopo otto anni dedicati a imparare un certo numero di cose che non servono proprio a nulla, qualche traccia di curiosità pura e disinteressata resta anche negli animi più miseri, anche nelle menti più anguste. Così com'è, la scuola classica, derisa, punzecchiata ed oltraggiata, resta uno dei pochi rifugi ove la civiltà minacciata abbia diritto d'asilo. E il giorno in cui quel rifugio

apertamente venisse demolito o con pazienti insidie venisse sgretolato, sarebbe l'inizio di una disastrosa decadenza.

***

Così com'è, dicevo; giacché è fuor di dubbio che la scuola classica potrebbe esser molto migliore. Quando dalla scuola classica si diffondesse nella nazione il sentimento della bellezza e della saggezza delle letterature antiche, quando veramente la sostanza eterna della nostre antiche civiltà vivesse nell'animo nostro, come vive l'ammaestramento ed il ricordo dei parenti, le schiere nemiche si dileguerebbero d'improvviso. Poiché, infine, chi sono i nemici della scuola classica se non ex-studenti, che non poterono affezionarsi alla scuola e ne uscirono con la convinzione d'aver miseramente sperperato il loro tempo e il danaro della loro famiglia? Saranno stati cattivi scolari: ma, quando i cattivi scolari sono così numerosi, è segno che la scuola non è ottima. Mancano in Italia, — è cosa vecchia — le relazioni tra la scuola e la vita. Come potrà mantenere e sviluppare il suo gusto per il patrimonio intellettuale dell'antichità l'adolescente che ha già conquistato la licenza liceale? leggendo i classici nel testo? è una utopia: glie ne mancherà sempre il tempo e la voglia. E, se non può leggere i testi, deve, senza scampo, dimenticare ogni cosa. Le traduzioni sono quasi tutte mediocrissime, i libri come quelli dello Zielinski bisogna andare a cercarli in Russia. Chi saprebbe indicarmi in Italia una bella storia della letteratura greca o della letteratura latina che non sia un manuale scolastico? Chi conosce un bello e compiuto

saggio critico su Orazio o su Catullo? La nostra filologia ha fatto molte e nobili cose, ma che rimangono di pertinenza dei filologi. Ci vuole anche dell'altro: ci vorrebbe un'intera collana di traduzioni simili a quella con cui Ettore Romagnoli ha reso Aristofane popolare in Italia, e ci vorrebbe una storia delle letterature classiche degna di gareggiare con quella in cui Francesco De Sanctis ha definito i valori della poesia italiana. Ed altri molti libri ci vorrebbero, ch'io non dico: libri ricchi di dottrina e di genio, nei quali i monumenti e i documenti dell'arte e della vita antica venissero offerti in sintesi caute e profonde. Allora la licenza liceale non equivarrebbe ad un'esenzione legale del dovere di saper quelle cose che lo Stato voleva ad ogni costo farci imparare, ed i giovani non verrebbero su in ambienti familiari indifferenti od ostili alle cose che i giovani debbono per forza imparare a scuola. E la questione fra i classicisti e modernisti sarebbe finita: perché il classicismo sarebbe vero modernismo, con in più quella coscienza storica dell'esser nostro, senza la quale saremmo da molti secoli l'ultimo popolo del mondo.

Memorie di Francesco De Sanctis

Francesco De Sanctis è uno di quei pochissimi che possono dirsi immortali nel senso proprio della parola. Poiché nulla di lui è morto, e forse non v'è una sola tra le forze intellettuali del nostro Risorgimento che abbia, come quella del De Sanctis, ottenuto un riconoscimento pacifico e un omaggio senza contrasti dalla nazione unanime. Non subito, a dir vero; alcune sue inesattezze di fatto e una qualche incompetenza nell'erudizione minuta, provocarono da principio una reazione contro la sua opera. Reazione, la quale fu piuttosto di altezzosa dimenticanza che di opposizione battagliera; e, poiché fu, era bene che fosse, e portò anche i suoi frutti. Ma quando gli smisurati materiali, che sul finire del secolo scorso gli studiosi di letteratura italiana avevan raccolti con pietà filiale e con eroica diligenza, furon visti giacere esanimi, e nessun segno di vita parve agitare quella congerie che chiedeva venia dell'enorme ingombro solo in nome della "sintesi futura", quando divenne palese che il nuovo costruttore era ancora di là da venire, e sorse Benedetto Croce a polemizzare in difesa di

Francesco De Sanctis contro gli ultimi suoi rinnegatori, la fama del grande critico redivivo si diffuse come una luce placida ed uguale per tutto il cielo della vita spirituale italiana. Non proruppe, né dilagò, né folgorò, come per solito, con irruenti metafore, si dice delle fame che trionfano. Si propagò senza frastuono e senza tumulto per tutta l'Italia. La stessa pudica misura, lo stesso sobrio contegno che fu dell'uomo e dell'opera, fu anche della lor gloria. Morto sul finire del 1883, verso il 1900 Francesco De Sanctis raggiunse la sua vera vita, e da allora esercita un ufficio incontrastato di protezione e di dominio sul gusto e sul pensiero letterario italiano. I più giovani potranno sentirsi in molte cose dissimili, com'io per parte mia mi sento, dall'impareggiabile maestro: potranno desiderare una critica ove il gusto poetico sia sostenuto e accompagnato da una più squisita sensibilità musicale, ritmica e tecnica; potranno intendere opere che il De Sanctis, troppo duramente realista e costituzionalmente alieno da ciò che l'arte può avere di trascendente e di simbolico, o ignorò o non abbastanza pregiò; possono anche aspirare verso un nuovo modo d'intendere la storia letteraria italiana, riducendo, per esempio, il fattore politico che Francesco De Sanctis, uomo del '48 e del '60, dové necessariamente esagerare, ed aumentando il significato dell'umanesimo che il De Sanctis, troppo schiettamente meridionale perché nella sua mente la filosofia non soverchiasse la letteratura, non intese abbastanza. Ed, oltre questi che fugacemente accenno senza chiarirli, altri molti dissidii si potrebbero notare fra la mentalità di De Sanctis e quella di un critico nuovo. Ma, alla fine delle fini, si verrebbe a dimostrare quello che sappiamo già, senza

bisogno alcuno di dimostrazione: che la critica non è morta con De Sanctis, che anche dopo di lui c'è qualche cosa da fare, che, insomma, risoluto un problema, se ne affaccia un altro.

Quel che importa è che il De Sanctis abbia perfettamente risoluto i problemi che si prefisse. E questo è. Se per storia della letteratura italiana s'intende la sistemazione e il giudizio di quei documenti letterarii dai quali risulta come si sia andata formando e sciupando e poi a poco a poco ricostituendo la coscienza morale e civile della nazione italiana progrediente a gran fatica verso l'indipendenza politica e l'unità, chi vuol saper quella storia non ha che a leggere e a capire i due volumi di De Sanctis. Ci saranno errori di fatto ed esagerazioni di giudizii singoli: ma l'organismo è granitico. E quel che dico per la " Storia ", si deve ripetere per i " Saggi ": quel che vale per l'opera totale vale per gli elementi storici, etici, estetici da cui quell'opera è composta. Chi si colloca dal punto di vista di De Sanctis è tutto quanto circonfuso dalla sua luce. Molte cose egli non vide, ma quelle che vide ebbero dagli occhi suoi uno sguardo così vivo, così diritto, così penetrante che quasi trent'anni dopo la morte fisica del critico sembra sopravvivergli, vigilante ed ardente accanto a noi.

Per questa compiutezza espressiva, per questa dirittura d'indagine, per questa lealtà intellettuale l'opera di De Sanctis è passata tutta quanta ai posteri. Ogni pagina sua, letta una volta, passa, senza detriti, nel flusso del nostro pensiero. Se la nostra mente genererà nuovi giudizii e si esprimerà in nuovi atteggiamenti di gusto, questi giudizii e questi atteggiamenti saranno diversi da quelli di De Sanctis, ma

non avversi e contrarii. Un nuovo critico si comporterebbe rispetto a lui come un grande artista si comporta rispetto a un altro grande artista; creando cose diverse, senza togliere nulla alla verità ed alla bellezza di quelle che il suo precursore creò. È un altro modo di dire una vecchia cosa nella quale tutti gli italiani d'oggi sono d'accordo (1): che la critica di De Sanctis non subisce ingiuria dai mutamenti e dai progressi delle singole discipline che le fornirono la materia, ed è nel suo valore complessivo incorruttibile come un capolavoro.

***

In un altro paese, più versatile, più curioso, più avido d'intimità personale coi suoi grandi uomini, com'è, per esempio, la Francia, ove gli scrittori e gli eroi vivono nelle memorie biografiche non meno che nella persistente fama delle loro opere, di un uomo come Francesco De Sanctis non sarebbero popolari soltanto i libri. Ne sarebbero divulgati i ritratti, se ne ricorderebbero ad ogni occasione aneddoti e motti ed esperienze di vita. Noi italiani abbiamo invece reso quest'altro omaggio al genio di Francesco De Sanctis: abbiamo fedelmente applicato il suo metodo a lui stesso, e, tutti presi dalla sua opera, abbiamo quasi lasciato perire in dimenticanza la sua

(1) Naturalmente non è da prendere sul serio, come negatore di De Sanctis, quel prof. Romagnoli, che, dopo aver fatto ridere gl'Italiani con la divina arguzia di Aristofane, da lui felicemente tradotto, vuole anche farli ridere coi suoi matti lazzi giornalistici e critici.

figura personale. E perciò, quando appare uno scritterello qualunque sull'uomo che parrebbe quasi abolito da ogni dove fuor che dal frontispizio dei suoi volumi, la nostra attenzione si ridesta come ad un viaggio di scoperta.

Questo del Torraca è, in verità, ben più che uno scritterello. Il Torraca, scolaro del De Sanctis, fu nel 1902 chiamato ad occupare, a Napoli, la cattedra del maestro; e scelse a tema della prolusione: " Francesco De Sanctis e la sua seconda scuola ". Nel febbraio dell'anno 1910, il Torraca fu incaricato di commemorare il De Sanctis, in occasione di una lapide che il Municipio fece apporre alla casa del grande critico e cittadino. Ora vengon fuori l'uno e l'altro discorso in volume, con lettere inedite, con memorie varie, con appunti di lezioni, con liste di scolari. Ne risulta un insieme un po' casuale, ma vivo e fresco ed appagatore di entusiastiche curiosità. Si riconosce facilmente nel Torraca non solo l'animo di colui ch'è discepolo ideale di De Sanctis, com'è o vorrebb'essere chiunque oggi s'occupa di critica e di letteratura in Italia, ma l'animo di colui che ne fu scolaro di fatto, e ne udì la parola e ne ricevette lodi, ammonimenti e consigli. Appunto perciò il Torraca sembra di tutti il meglio preparato a tessere una compiuta biografia del De Sanctis, e vorremmo che questo volumetto non fosse che il preannunzio di un libro organico e costruttivo.

Ma intanto, fin da ora, quale copia di notizie rare e di reminiscenze dirette, che quasi ci consentono di assistere al pensiero di De Sanctis mentre si forma, di cogliere l'opera sua nel primo istante in cui comincia a propagarsi pel mondo! Innanzi al frontispizio v'è un mediocre ritratto del maestro; entro

il libro c'è questo, di gran lunga più espressivo e più bello: " Egli era allora nel rigoglio della maturità. Aveva cinquantaquattro anni. La persona, non alta, si manteneva diritta e robusta. Intorno alla fronte ampia, i capelli grigi, ma copiosi, amavano ancora disporsi a riccioli: dietro gli occhiali, gli occhi scintillavano; sul colorito bruno, sano, del viso, spiccavano i baffi grigi, grossi e folti. La voce limpida, sicura, armoniosa, incisiva, secondava tutte le flessuosità del pensiero, rendeva tutte le gradazioni del sentimento, aggiungendole grazia, non togliendole vigore la pronunzia un poco schiacciata della *erre*. Sobrio il gesto; ma, talora, il pugno chiuso girava intorno a sé stesso per accennare a tenacità di volere, a costanza di propositi; più spesso, nel calore del discorso, la mano si levava alla fronte accesa, come ad agevolare il passaggio delle impressioni fresche, delle intuizioni limpide, delle osservazioni profonde, delle imagini scultorie, che si affollavano, impazienti dell'attesa, all'uscita. Erano quelli i momenti, in cui quel giovine, che raccoglieva, quasi stenografando, le parole del maestro, lasciava cader la matita e alzava gli occhi rapiti, estatici, agli occhi di lui „.

Eccolo lì, colto sul vivo, il grande " professore „; poiché, meglio che scrittore, meglio che critico, il De Sanctis fu un così meraviglioso insegnante che chi una volta l'udì trovò poi pallidi ed inefficaci in paragone del suo dire i suoi libri scritti e stampati. Fu veramente il prototipo dell'educatore, e non fa meraviglia leggere nel volumetto di Torraca una lista di novanta scolari che nel 1872 ascoltarono le lezioni di De Sanctis: dei quali almeno venti sono oggi persone di prim'ordine; e pochissimi letterati

e professori, ma i più magistrati, deputati e senatori e giornalisti e scienziati. Tutti questi giovani, di disposizioni, d'ingegni, di volontà diverse potevano con eguale entusiasmo seguire un corso su Alessandro Manzoni. Ciò avveniva perché il De Sanctis, così scarsamente umanista nel gusto estetico dei particolari, era però profondamente umanista nel modo essenziale d'intendere il fenomeno letterario: non già *letteratura* (parola che può assumere un senso anche spregevole), ma " umane lettere „, espressione di ciò che v'è di più schietto, di più equilibrato e sapiente nell'istinto e nell'educazione dell'uomo. Egli non parlava a letterati e a specialisti, parlava ad uomini, e non parlava da arciletterato e da famoso specialista, ma da uomo completo. Poiché tale egli era in verità: *un uomo*, nel senso religioso della parola.

Consideratelo, oltre che nella sua qualità di critico e di scrittore, nelle sue qualità di cospiratore, di uomo politico, di giornalista, di deputato, di ministro. Leggete i nuovi fatti, scrutate i nuovi segni che, col piccolo libro del Torraca, si aggiungono a quelli già noti. Scorrete le sue lettere inedite, quelle, specialmente, al padre, degli anni peggiori, tra il '48 e il '50. Vi si trovano parole come queste: " A novembre sarò in Napoli, e prima di ogni altra cosa sento naturalmente il bisogno di abbracciarvi e baciarvi la mano; né partirò senza prima aver sistemato nel miglior modo possibile gli affari di famiglia. Tutto però dipende principalmente dalla condotta e dall'attività de' fratelli. Io vi lascerò qualche somma per utilizzare le campagne: se andrà perduta, il danno è vostro. Sarà l'ultimo mio sacrifizio: a me non lascerò altro che la speranza e l'avvenire. Dovunque vado, non

mi mancherà mai l'amore de' buoni ed il frutto di onorate fatiche. Egli è per questo che la sventura non è giunta a domarmi; porto alta la fronte, ed allegro il volto: e chi mi vede, mi tiene l'uomo più fortunato del mondo. Esco dal ritiro di un anno con la stessa confidenza ed audacia che ho avuta a venti anni, e che in qualunque evento conserverò sempre. Alla fortuna appartiene tutto, fuorché l'anima; e l'anima io l'ho grande ed invitta „.

Qui sentite un'eco di Plutarco e della *Divina Commedia*; qui vedete l'ombra di Dante in esilio. A questo modo Francesco De Sanctis si nutriva di letteratura, a questo modo ne divulgava la sua conoscenza e le sue meditazioni: suggendo per sé medesimo, istillando nei suoi scolari il midollo leonino della poesia. L'umanità del suo animo era indivisa: dal medesimo centro di forza procedevano la lacerante intelligenza del critico, la paesana vigoria dello scrittore, l'ingenua dirittura dell'uomo politico che aborriva ogni atto basso e volgare, come la cortigianeria, la ciarlataneria, l'intrigo, la violenza, la superbia: tutte insomma quelle luci convergenti dello spirito, che del De Sanctis fecero, secondo la parola di Francesco Torraca, non solo un " insuperato maestro di letteratura „, ma, insieme, " un incomparabile maestro di virtù civili e di patriottismo „.

***

Questa maturità, virilità, pienezza dell'anima desanctissiana è anche il segreto del suo metodo critico. Può esso aver continuatori? Il Torraca pensa che sì; taluni dicono di no. Si può sostenere l'una e l'altra tesi secondo come s'intenda. In quanto chiudeva in

sé germi filosofici, Francesco De Sanctis ebbe un continuatore in Benedetto Croce, che mise in luce quei germi e li fece fiorire e fruttificare e ne ordinò i risultati. Ma, in quanto era un grande artista, non s'intende che possano fare e valere i suoi continuatori. Continuatori di De Sanctis saranno tutti quelli, che, aspirando a pensare liberamente e grandemente, si ispireranno al suo esempio, apprendendo da lui ad avere il coraggio di penetrare direttamente nell'opera d'arte e ad acquistare quella purità per cui il giudizio, anche quando è crudele, perde ogni carattere d'offesa: poiché si rivela come atto d'intelligenza, non come atto di arbitraria violenza.

Tale è l'insegnamento di De Sanctis, il quale divenne il re dei critici, appunto perché il suo genio era lo splendore di un'anima adamantina. Scrisse anch'egli qualche brutto verso, ma non ebbe l'anima di un poeta mancato, e perciò le sue durezze non furono mai sospette di malignità. Forse per la prima volta la critica si manifestava quale un'attività autonoma, non parassitaria, dello spirito. Per la prima volta viveva di sé medesima, senza chiedere sussidii alla retorica o alla morale. Una coscienza fresca, leale, coraggiosa come quella del De Sanctis non aveva bisogno di ripararsi dietro l'autorità di un formulario per condannare il brutto. E non aveva nemmeno bisogno del catechismo per ripudiare l'abietto. Giacché la peggiore abiezione dell'opera d'arte è la falsità estetica; e questa comprende in sé tutti i vizi morali.

Così vennero al mondo quelle pagine miracolose, nelle quali vibrano concordi la sobria forza del puro cittadino e l'acume inebriante del letterato, senza che mai il letterato tradisca il buon gusto per fare

omaggio alla virtù né che il cittadino sacrifichi i suoi ideali ad una leccornia stilistica. Il giudizio estetico è perennemente libero ed autonomo; pure la coscienza morale è, senza interruzione, vigile e pronta. Questa è la singolare perfezione di De Sanctis: formidabile uomo estetico senza estetismi, perfetto uomo morale senza moraleggiamenti. E questo è l'insegnamento capitale della sua opera e della sua vita: vivere e pensare in un'armoniosa totalità spirituale, senza mutilazioni, senza gonfiezze, senza menzogne, senza specialismi professionali, che, atrofizzando le tre quarte parti dell'anima, finiscono col nuocere anche a quell'unica facoltà che si voleva perfezionare. Forse, se non avesse dissipato tanto tempo e tanta energia nella politica, Francesco De Sanctis sarebbe riuscito né più né meno che uno squisitissimo letterato e purista capace di gareggiare col suo maestro don Basilio Puoti.

La crisi del libro

Alcuni egregi romanzieri e novellieri d'Italia, incitati da Giulio Bechi, da Lucio d'Ambra e da Giustino L. Ferri, hanno ampiamente discusso sul giornale romano *l'Alfiere* intorno alla *crisi del libro*. L'argomento non è nuovo; di troppa affluenza d'autori e di troppo scarsa avidità da parte dei lettori si lamentano gli editori italiani né più né meno che i tedeschi e i francesi, e contro l'avarizia del pubblico e degli editori brontolano gli autori in Germania e in Francia come in Italia. L'industria del libro è in crisi un po' dappertutto, e suppongo sia stata più o meno in crisi in tutte le epoche, essendo la sua condizione di vita fra le più singolari che si possano immaginare. Poiché il libro non soddisfa nessun elementare bisogno fisiologico e nemmeno si può annoverare fra quei generi di lusso che la moda comanda, il consumo di carta stampata può oscillare fra limiti lontanissimi ed estremamente variabili. I rapporti che legano la richiesta alla offerta sono, in questo campo, assai più aleatorii ed infinitamente meno immediati che in qualunque altro; tanto più che, mentre una categoria di operai può facilmente volgersi ad un altro genere di produzione,

se il genere fino allora prodotto non incontra il gusto del pubblico, è assurdo supporre che una generazione di romanzieri possa di punto in bianco cambiar mestiere, se gli acquirenti non affluiscono alla bottega. A giudicar dalle apparenze, si direbbe che, per ciò che riguarda il libro, l'offerta determina direttamente la richiesta: quanto più numerosi sono gli editori, tanto più son numerosi gli alunni delle Muse; e, quanto più spesso si ripete la tentazione di una bella copertina e di un titolo saporoso, tanto più spesso capita che il passante le ceda. E qualche cosa di vero anche nelle apparenze più paradossali ci dev'essere.

Ma, naturalmente, non tutti i libri che si scrivono han la ventura di piacere a un editore e non tutte le copie di un libro che si stampa riescono a sedurre un passante. Ciò è banale e fatale, al tempo stesso: considerati nella grande massa, saran sempre gli autori ad aver bisogno degli editori e saran sempre gli autori e gli editori collegati ad aver bisogno del pubblico. Non potrà mai avvenire che l'industria editoriale soddisfi tutti gli autori che si credon degni d'essere rivelati né che il pubblico di un paese assorba tutte le copie di tutti i libri che l'industria editoriale di quel paese mette in commercio. La produzione del libro procede per via di faticosi esperimenti; ogni editore brancola finché abbia acchiappato un autore che per il suo genio o per la sua volgarità possa raggiungere le dieci o le centomila copie di tiratura; e, quando l'ha acchiappato, giova anche alla produzione dei mediocri; o, se non ha buon naso, si barcamena alla peggio fra l'oscurità e il fallimento. Per ogni autore lanciato, quanta decente penuria in questi poveri auto-profeti del capolavoro futuro! per ogni editore milionario, quanti conti che non tornano!

Gli editori falliti, i manoscritti inediti, le copie invendute: ecco i tre fattori che, sommati, costituiscono la perenne ed invincibile crisi del libro. Se ne può parlare senza falsi pudori, perché, se è vero che alla fin fine ciascuno ha quel che si merita, è anche vero che questa fine delle fini non giunge a una scadenza determinata. La gloria, come il Dio giustiziere del proverbio popolare, non paga il sabato; e potrebbe essere che, mentr'io scrivo, si maceri nella fame e nell'oscurità un artista a voi ed a me ignoto, ma che nei secoli futuri farà impallidire l'aureola di un Pascoli o di un D'Annunzio.

Ora non è presumibile che gli scrittori e le scrittrici dell'*Alfiere* ignorino questi mediocri luoghi comuni e che abbiano perso il lor tempo in un'inchiesta i cui risultati devrebbero mirare a curare, *sic et simpliciter*, la crisi del libro. Dev'esserci, in Italia, una crisi speciale, di questo paese e di questo momento: una crisi più grave, più pericolosa, più precisa nelle sue cause e nei suoi effetti, e perciò tale che si debba e si possa pensare a combatterla. Chi avrebbe osato parlare, in questo tono, di una *crisi del libro*, or sono dieci o vent'anni? Le ditte fallite, gli autori inediti, le copie invendute c'erano allora come ci son ora: ma quanti nomi di romanzieri e di poeti erano gloriosamente diffusi nella coscienza della nazione! Ricordo, come mi capita, senza distinguere i grandi dai mediocri, Carducci, D'Annunzio, Pascoli, Barrili, De Amicis, Verga, Capuana, Matilde Serao, Mantegazza, Stecchetti, Fogazzaro. E non son tutti. Certo nessuno di questi aveva ammucchiato il patrimonio di un Dumas o di un Hugo (non è colpa mia, se a proposito d'arte, debbo parlare il poco fiorito linguaggio d'un agente di borsa): ma sarebbe stolto lamentarsi

che la *Gazzetta di Radicofani* non abbia la tiratura del *Daily Mail* e che i poeti bulgari non si ristampino con la frequenza di Shakspeare. In quell'epoca che va dal 1880 al 1905 o giù di lì, dalla meteora sommarughiana all'egemonia di Treves, dall'avvento del naturalismo e del classicismo alla morte di Carducci, di De Amicis e di Barrili, un popolo come il nostro, non eccessivamente numeroso in paragone delle grandi masse umane che parlano inglese e tedesco o russo, povero di danaro, in gran parte analfabeta, sprovvisto di colonie, di dominii, di fascino intellettuale sull'Europa colta, che da circa tre secoli stimava superfluo imparare la sua lingua, questo piccolo e gramo popolo fece per i suoi scrittori tutto quel che poté. Furono parecchi i romanzi che salirono oltre le ventimila copie, i libri di versi che giunsero alle quattro o alle cinquemila, gli scrittori che, con un po' di cattivo gusto, avrebbero potuto scolpire sulla loro villa le parole che Paolo Mantegazza scolpì sulla sua Serenella: *la penna mi fece questi ozii*. Se qualche romanziere avesse allora deplorato la *crisi del libro*, l'editore dei romanzieri alla moda avrebbe avuto buon giuoco rispondendogli: fammi un libro come questi; e dell'amara risposta appena sarebbe bastato a consolarlo il più mellifluo dei critici, facendogli osservare che non basta aver genio per aver fortuna e che ogni annuziatore di cose grandi deve salire il suo Calvario di fatica e di miseria.

***

Ma oggi né la brutalità dell'editore, né l'adulazione del critico basterebbero a risolvere la questione. Poiché è avvenuto questo singolarissimo fatto: che da una

diecina d'anni la serie delle fortune letterarie s'è interrotta in Italia. Se s'eccettua un drammaturgo, Sem Benelli, venuto su con grande clamore negli ultimi due anni, si può dire che i più giovani tra i più famosi o han varcato la cinquantina o stanno già per toccarla: Pascoli, D'Annunzio, Roberto Bracco, Di Giacomo. Ma questi erano già celebri quindici, venti, qualcuno anche trent'anni fa, e l'Italia non è il paese ove l'età della gloria coincida con l'età del laticlavio. Come si spiega dunque questo singolare fenomeno, in virtù del quale la strada maestra della letteratura italiana sembra sia andata a finire in un cortile senza uscita? Di quelli che son venuti dopo si può dir male e si può anche dir bene: il critico che li legge (checché pensino gli autori che discutono la crisi del libro, non è ancora venuto alla luce del sole il critico che possa leggere tutti i diecimila volumi che ogni anno si stampano in Italia) molto spesso chiude l'opera con un gesto di scoramento, ma qualche volta dà pur fiato alla sua tromba per annunciare con tutto l'impeto di un accumulato entusiasmo che c'è ancora una strofa da mandare a memoria, che c'è ancora una pagina di prosa da leggere ad alta voce. Ma nemmeno quei quattro o cinque fra poeti e novellieri giovani, che son piaciuti ai critici più scrupolosi, son riusciti a raggiungere il *successo*; nessuno ha saputo divenir popolare in largo senso, assumere una figura nazionale, sovrastare alla sua opera, essere egli stesso, come personaggio e come simbolo, una creazione. Ad un volume di bei racconti è succeduto un precoce e interminabile crepuscolo; a una lirica affascinante una serie di uggiose ripetizioni. Così è, o così sembra; certo è che, mentre per solito gli scrittori fortunati si stancano di scrivere prima assai che il coro dei lodatori si taccia, in Italia gli

annunziatori dei "grandi giovani" si stancano in un par d'anni lasciando in asso la nuova gloria dianzi con tanto fervore preconizzata. Si capisce che la fortuna sia magra ed incostante e che il secondo volume di un giovane (giovani in questo disastroso significato sono ormai tutti in Italia quelli che non han raggiunto il quarantacinquesimo anno) non sia atteso come un avvenimento. Dite voi quale romanziere possa contare sulla centesima parte della curiosità che suscitò intorno a sé la *Leila* di Fogazzaro.

Si capisce che sia così, ma non si capisce perché. Non mancano le grandi case editrici pronte ormai ad accogliere, pur di provare, anche gli oscuri; ed ogni anno vien fuori un paio di piccoli editori benigni, che la letteratura giovane, se non ci fosse, vorrebbero magari inventarla. Gli italiani del Regno sono oggi trentacinque milioni, con una percentuale di analfabeti che di giorno in giorno va calando, con un grado di benessere economico che di giorno in giorno va salendo. L'interesse alla vita spirituale è indubbiamente più forte oggi che non fosse vent'anni fa. E i precedenti sono tutti in favore dei giovani autori, giacché, se venti o trent'anni or sono, dopo la sciagurata catalessi nella quale la nostra letteratura subito prima e dopo le guerre nazionali giacque disfatta, era molto difficile credere che un nuovo libro italiano potesse compensar la spesa dell'acquisto e il tempo della lettura, questa fede è divenuta più facile ora che gl'italiani hanno avuto in D'Annunzio il lirico più potente degli ultimi tempi e in Verga uno dei più formidabili romanzieri d'Europa. La nostra opinione delle cose italiane è fortunatamente cresciuta. Che più? La Francia, che sullo scorcio del secolo XIX invadeva il nostro mercato con libri di prim'ordine, lo invade an-

cora, ma con roba contro cui non dovrebb'essere difficile lottare. Altro è sostenere la concorrenza di un Maupassant, altro è sostenere la concorrenza di un Prévost.

E, ciò non pertanto, imperversa la crisi del libro. E gli autori ne cercano le cagioni. Chi parla di male arti degli editori — quasi che gli editori fossero mai stati altro da quel che sono e quasi che si potesse, con una qualche parvenza di giustizia, bollare d'uno stesso marchio tutta una categoria d'industriali, nella quale non mancano né i galantuomini né gl'idealisti; chi parte in guerra contro i dilettanti e i guastamestieri — come se fossero un portato dei nuovi tempi e come se l'arte fosse un mestiere e come se alla letteratura si dovesse arrivare per gerarchia professionale; chi giudica disastrosa la concorrenza del giornale — dimenticando che nessuna statistica ha dato finora ragione a chi pretendeva che la rivista dovesse soffocare il libro e che il giornale dovesse eliminare la rivista. E propongono anche rimedii, i quali vanno da una qualche organizzazione sindacale degli scrittori a una specie di protezionismo del romanzo d'appendice nostrano contro l'importazione straniera. Questa, non so come possa realizzarsi; e, quanto all'associazione degli scrittori, ammiro con amaro entusiasmo l'ingenuità di chi non intende come il più gretto degli editori divenga un modello d'imparzialità e di buon gusto, se si paragona a una combriccola di letterati. Ma, se c'è qualche abuso da correggere, se c'è qualche onesto vantaggio da raggiungere, credo che nessuno scrittore voglia essere così schifiltoso da trarsi in disparte. Che facciano dunque alcune proposte precise perché sia possibile discuterne.

Ma la precisione non si ottiene senza un po' di co-

raggio. E a me sembra che gli scrittori e le scrittrici che finora hanno risposto all'inchiesta abbiano peccato di eccessivo pudore: i più mediocri per non umiliarsi; i più meritevoli (ci son pure) di fortuna maggiore per non umiliare i colleghi. E così si sono aggirati senza requie in questo circolo vizioso: il romanzo, la novella, la poesia italiana dei giovani sono eccellenti; e il pubblico non ne vuol sapere. Come mai quest'assurdo? Come mai quest'ingiustizia? E il quesito sembra insolubile, appunto perché si dà come dimostrata la prima asserzione: che la letteratura italiana d'oggi sia eccellente, mentre proprio questa asserzione avrebbe bisogno di più prove. Che il tale abbia stampato un buon romanzo e ne abbia venduto cento copie, può essere ed è; ma la mala sorte di un individuo si comprende, quando si voglia riconoscere che il pubblico, stanco per la generale nullità della produzione odierna, finisce per coinvolgere anche le rare eccezioni nella sua giusta indifferenza. E, poiché i libri non son come le derrate, che s'han da comperare fresche, e di libri belli ce n'è sempre a dovizia, e quando non sono nostri sono stranieri, e quando non sono moderni sono antichi, il pubblico compra libri più di prima (i conti dei librai sono lì a dimostrarlo), ma, per leggere in ferrovia, compra le futilità francesi, che almeno son messe insieme con una tecnica sicura, e per nutrirsi lo spirito si volge alle questioni scientifiche, filosofiche e storiche. Il progredire degli studi e delle curiosità spirituali si deve in parte alla decadenza della letteratura amena, come la decadenza della letteratura amena si deve in parte a quel progresso di cultura, da cui i " puri artisti " italiani son rimasti fuori e in paragone del quale fanno la figura di gente arretrata e ignorante. Tutto

ciò è amaro, ma son convinto che i migliori fra i nostri romanzieri e novellieri, presi uno per uno, mi darebbero ragione.

La stessa preoccupazione economica non è un segno di mediocre vitalità artistica? Anche qui, presi uno per uno, quelli che han partecitato all'inchiesta sono ingenui ottimisti; ma nell'insieme rivelano un doloroso scadimento dell'ideale letterario. Certo, non si vive di solo ideale; ma è anche troppo noto che quegli artisti, cui la povertà costringe a chieder tutto al loro lavoro spirituale, vissero sempre in condizioni tragiche: costretti a rinunziare all'autonomia e qualche volta alla dignità morale nelle Corti, ove avevano almeno la sicurezza del pane e la tranquillità dello sviluppo interiore; liberi, sì, moralmente, ma costretti a un lavoro da forzati che o li corrompe o li uccide, nella società democratica che compra i capolavori a tonnellate e poi sofistica sul peso. Le poche eccezioni, quasi tutte del secolo XIX, quando insieme ai romanzieri milionarii fiorirono del resto anche i poeti " morti di fame ", non mutano nulla alla regola. L'esercizio dell'arte e del pensiero è anch'esso una specie di santità, e, se può portare a un vescovado, può anche portare al martirio; e chi s'incammina per quella via sa che, novantanove su cento, non eviterà la miseria se non sottoponendosi a un *surménage* rovinoso.

Che fare dunque per salvare il libro italiano? Forse un rimedio radicale ci sarebbe: invocare una vergognosa legge protezionistica che equiparasse la letteratura ai formaggi e ai salami. E forse il secolo XX ci arriverà. Ma dai nostri autori vorremmo ben altro: vorremmo che, pur mentre meditano, come hanno ben ragione, sui modi onorevoli che si possono escogitare per salvaguardare i loro diritti economici, ri-

flettessero anche sulle presenti condizioni della letteratura italiana. Di tante battaglie di rinnovamento che si combatterono nel secolo XIX, di tanti romanticismi e naturalismi e verismi e simbolismi e classicismi, di tante rivolte e di tante discipline, non sarebbe rimasta altra eco che un puro quesito economico? La letteratura italiana d'oggi è proprio così contenta di sé stessa da credere non le rimanga altro che percepire i suoi diritti in contanti? Non crede di doversi sottoporre a un esame di coscienza e ad una fanatica furia di rinnovamento? Ho troppa stima di parecchi fra gli scrittori che han dato il loro incitamento o il loro nome all'inchiesta per non essere persuaso che nel dubbio che mi tormenta si tormentino anch'essi.

Come la società nella quale intristisce, così anche la sua povera arte è corrosa dalle cure quotidiane. Guardate quanti drammi e tragedie ogni anno, e quanto scarsa in paragone la messe di opere narrativa! Pare un problema letterario e non è. Poiché basterebbe che un ministro facesse stanziare cinquantamila lire annue per darle ai migliori romanzieri, ed ecco che da ogni drammaturgo verrebbe fuori un romanziere.

Ma il suo romanzo di domani non varrebbe né più né meno che il suo dramma di ieri.

Giulio Bechi rispose nel n. 156 dell'*Affiere*, distinguendo opportunamente la questione economica dalla questione artistica, e facendo agli autori di libri, per la tutela dei loro interessi, parecchie proposte pratiche, di cui talune mi sembrano molto degne di considerazione.

La luce che s'è spenta

I.

La morte di Antonio Fogazzaro.

Ripensando agli amici molti e ai lettori innumerevoli che accompagnarono con ammirazione tenace, con affettuosa dimestichezza l'attività di colui che senza alcun dubbio fu il più popolare fra i romanzieri italiani dopo Alessandro Manzoni, parrebbe assurdo affermare che Antonio Fogazzaro visse in solitudine. E parrebbe anche assurdo affermare che la sua arte è sopravvivenza di forme già quasi in tutto spente, se si pensa che la fama del Fogazzaro è assai più recente che quella di Carducci, s'è mantenuta più vivace che quella di Giovanni Verga, è fiorita press'a poco contemporanea a quella di Gabriele d'Annunzio. Non precoce né frettoloso, egli già quasi quarantenne pubblica *Malombra*, il suo primo romanzo, negli anni delle Odi barbare e delle novelle veriste e precisamente nel 1881; sale con "Daniele Cortis„ e col "Mistero del poeta„, tra l'85 e l'88, raggiunge il vertice con "Piccolo Mondo Antico„ nel 1896, quando già da parecchi anni Gabriele d'Annunzio aveva con

" L'innocente „ offerto la miglior prova del suo ingegno narrativo.

Ma le concordanze di date non sono concordanze d'idee e di cose. A guardarlo nella sua opera, il Fogazzaro non si direbbe nato nel 1842: sembra educato e svolto, già completamente delineato nei tratti essenziali del suo carattere, in quel giro di tempo. Egli è sinceramente e fervidamente neo-guelfo, sognatore di una nuova Italia in cui la civiltà democratica e la fede cattolica procedano d'accordo, come si poteva essere prima del Vascello, di Mentana, di Porta Pia; ed è romantico dell'ultima stirpe, come si poteva essere in Alta Italia subito dopo Manzoni e subito prima di Carducci. Queste forme e questi sentimenti permangono inalterati, in quarant'anni d'operosità, dai primi agli ultimi passi, da " Miranda „ a " Leila „: la schiva alterigia del gran signore, le abitudini campagnuole e provinciali, la lontananza dai contatti propriamente letterarii, sia d'università o d'accademie o di giornali o di cenacoli, contribuendo a preservarle in una candida sicurezza che rese perfettamente inconfondibili con quelle d'ogni contemporaneo l'immaginazione e l'arte del Fogazzaro.

Nel 1885 il " Daniele Cortis „ propugnava un grande partito conservatore cattolico, che doveva ispirare cristianamente il nuovo Stato italiano, e comporre i dissidii che facevano nemiche l'una all'altra l'autorità politica e la religiosa. Secondo i cattolici intransigenti, questo sogno di concordia era un'utopia per colpa del liberalismo ateo e volterriano; era un'utopia secondo gli anticlericali, perché la Chiesa non potrà mai accogliere, senza dissolversi, i principii della rivoluzione e della scienza. Non bastavano i romanzi a superare ostacoli di tale gravità, e, pochi anni dopo

la pubblicazione di " Daniele Cortis „, s'inizia con un opuscolo " per un recente raffronto delle Teorie di S. Agostino e di Darwin circa la creazione „ la propaganda politica e filosofica del Fogazzaro. È divulgazione frammentaria di idee altrui piuttosto che indagine conseguente e profonda tentata con mezzi proprii dell'autore; ma l'originalità del Fogazzaro consiste nell'avere esaminato quei problemi da un punto di vista strettamente pratico e nel non aver mai dimenticato i legami che avvincevano quei problemi alle questioni di Chiesa e Stato in Italia. Non illuminato — egli, puro artista — da una sufficiente preparazione teologica, filosofica e storica, credette, come credeva ai suoi tempi la gente di media cultura, che la scienza moderna avesse raggiunto il suo apogeo proprio nella teoria darwiniana, che l'ipotesi darwiniana sull'origine della specie fosse presso che irrefutabile e che giusto questa ipotesi fosse la più grave difficoltà per una intesa tra la fede e la società moderna.

I più fluidi e più vasti fenomeni dello spirito venivano dal Fogazzaro, e non dal Fogazzaro soltanto, costretti in formule anguste. La società moderna si riduceva a democrazia e a scienza; e la democrazia era per Fogazzaro nient'altro che l'ascensione politica ed economica delle classi inferiori: era, anzi, un riconoscimento di queste classi da parte di quelle che avevano per lunghi secoli goduto il privilegio del dominio, ed ora, un po' per amore, un po' per forza, come i monarchi del '48 o la nobiltà dell'89, andavano incontro ai diseredati, porgendo loro la destra soccorrevole. E la scienza era scienza naturale e positiva, era anzi darwinismo. E la fede era cattolicesimo, anzi dogma, anzi papato. Ridotta a simili termini,

la questione si chiudeva in limiti mediocrissimi. Poiché il Papa è la più alta autorità nel cristianesimo e il cristianesimo è la religione redentrice degli umili, non dovrà presto venire il giorno, in cui il Papa comprenda che la democrazia è una pura espressione di cristianesimo e la democrazia ritorni, come un figliuol prodigo, nel grembo della famiglia cristiana che l'ha generata e che essa ha finora stoltamente misconosciuta? poiché non è possibile interpretare alla lettera le Sacre Scritture, non verrà presto, non è già venuto il giorno, in cui si debba intendere che la parola di Dio non contraddice alla parola di Darwin? E, quel giorno, non debbono cadere tutte le antitesi fra la Chiesa cattolica e la società moderna? Non avremo, noi italiani, un Papa democratico patriotta e darwinista e una patria democratica darwinista e cattolica? Tutta la storia moderna veniva interpretata come una serie di dolorosi equivoci: chiariti gli equivoci, si doveva instaurare la definitiva concordia.

L'assurdità del sogno, che io ho esposto in termini un po' troppo crudi e recisi, spingendo fino alle ultime conseguenze i ragionamenti e le speranze del Fogazzaro, si spiega pensando al carattere di quella mente, benigna, affettuosa, facile alla simpatia, aliena dall'analisi, dalla critica, dalla negazione, un po' timida anche. Aveva anch'egli le qualità dell'ingegno veneto, che, per naturale indulgenza, si esercita volentieri nella commedia, un po' pettegola, un po' sentimentale, sempre però di personaggi mediocri e di affetti misurati, e rifugge dai contrasti tragici e dalle passioni catastrofiche. Pur mentre descrive anime riprovevoli ed azioni inique, il Fogazzaro tempra lo sdegno con un'umile benevolenza, nella quale sembrano fuse la pazienza del buon parroco, che spera

sempre ravvedimento, e l'equanimità dello scienziato, che attribuisce la colpa all'eredità e all'ambiente.

In tale disposizione d'animo il Fogazzaro volle misurarsi coi grandi problemi ideali. Egli non parteggia, ma concilia; non sceglie fra i contendenti, ma li persuade ad una stretta di mano. Combatte per orrore del combattimento. Nato da una famiglia di credenti e cresciuto in una società di positivisti, egli persiste in una soave ostinazione a voler essere darwiniano tra gli ortodossi ed ortodosso tra i darwiniani. Non sarà mai capace di proclamare la bancarotta della scienza, come un Brunetière, o di sfidare il papato, come un Tyrrel. Tutto gli par vero e santo nella fede dei suoi padri, anche il dogma dell'infallibilità: tutto gli pare inconfutabile nella scienza dei suoi contemporanei, anche il pitecantropo. Non gli viene neanche in mente che la scienza e la fede mutano perennemente; che la conciliazione non è possibile, e, se pur fosse possibile, sarebbe misera ed inutile cosa, fra un certo dogma ed una certa ipotesi scientifica; ma è possibile tra lo spirito della religione e lo spirito della scienza, oltre i dogmi che si svolgono, oltre le ipotesi che cadono; e, per intendere questa sostanziale unità, è necessario intendere i dogmi diversamente da come li intendono i teologi, le ipotesi diversamente da come le intendono gli scienziati. L'essenza di quel mirabile movimento di pensiero, che, sopratutto in Francia, tende a una rinnovata valutazione della scienza e della fede, gli sfugge quasi totalmente Scienza e fede sono per Fogazzaro due blocchi cristallini, impenetrabili e compatti, tali quali egli li ha ricevuti dalla tradizione e dal tempo: quella data scienza e quella data fede di quel dato momento, considerate come immutabili ed eterne. Se qualche cosa è

per Fogazzaro mutevole, questa qualche cosa è proprio ciò che secondo l'opinione dei saggi non muta: la natura umana con le sue debolezze inevitabili e i suoi errori immortali. Spera che uomini migliori possano portare a compimento il vaticinato accordo; ritorna, per altre vie, all'illusione che la riforma dei costumi ecclesiastici valga a frenare il cammino dello spirito moderno, in quanto esso s'oppone al cattolicesimo. Ah, se i preti fossero meno ciechi! e se gli scienziati fossero meno orgogliosi! se i democratici avessero animo più curioso del mistero, e i clericali avessero mente più pronta alle necessità della storia! se quelli sapessero meditare sull'avvenire, se questi sapessero dimenticare, perdonando, il passato! Si ripensa involontariamente al sospiroso adagio: *ah, si jeunesse savait; ah, si vieillesse pouvait!* È un pio desiderio, non un programma d'azione, né un contenuto di pensiero; e la conciliazione fra scienza e fede, fra democrazia e clero, fra patria e papato, desiderata in quel modo, è l'urto meccanico di due corpi morti, che s'ammaccano l'un l'altro nell'urto, non l'incontro di due energie complementari, che si fondano generando nuove forze di vita.

A questo errore iniziale dovette in parte la sua debolezza il modernismo cattolico italiano, che ripete in parte dall'opera di Fogazzaro le sue origini. E questo errore ha contaminato gli ultimi romanzi del Fogazzaro. Il "Santo" è, in certo modo, la continuazione del "Daniele Cortis". Come Daniele Cortis sognava di cristianizzare l'Italia politica, così Benedetto Maironi sogna di modernizzare la Curia. Ma di quanto prevaleva la crisi d'anime appassionate e l'impeto d'amore sulla tesi politica nel romanzo del 1885, di tanto prevale la confusa intenzione religiosa

sul racconto vissuto nel romanzo-proclama che a distanza di venti anni lo seguiva. Se v'era una qualche lontana possibilità che lo Stato s'avvicinasse alla Chiesa, era addirittura inverosimile che il portone di bronzo si aprisse alla democrazia, ed anche per questo lato il " Daniele Cortis „ aveva più sicuri contatti con la realtà che non ne avesse il " Santo „. Da questa mancanza di salda base reale veniva un che di nebuloso e di prolisso, come in una oziosa fantasticheria. Il Vaticano, ove le incerte velleità liberaleggianti di Leone XIII erano state sconfitte, condannò con inflessibile logica il romanzo; quelli fra i modernisti che avevano un più sicuro intuito dell'avvenire, ruppero gli indugi delle ambigue conciliazioni, e si sciolsero dalle pastoie dell'obbedienza, affermando ormai senza esitazione che il cattolicesimo vive e si svolge anche senza il Papa, anche contro il Papa; i più timidi curvarono la cervice, con amaro rimpianto del bel sogno svanito.

Fra questi fu anche il maestro, Fogazzaro. Cinque anni dopo egli pubblicava, in *Leila*, una sommessa palinodia. Il " Santo „ non aveva mai rifiutato ossequio ai decreti della Chiesa, non aveva mai dato l'esempio di una critica negatrice dei dogmi; i discepoli si, travisarono perniciosamente la sua dottrina ch'era tutta quanta di propaganda pratica e d'azione cristiana. Si ripensa oggi, non senza angoscia, a quelle ultime pagine di quell'ultimo romanzo, ove il Fogazzaro descrive il trasporto della salma di Benedetto Maironi nella nativa Valsolda con l'animo stesso di chi descrive il seppellimento del suo proprio sogno. della sua propria fede. Come la salma di Benedetto Maironi tornava nella Valsolda nativa, così tornava al paese e al momento di origine, esausto di forze.

un ideale cui la realtà aveva pertinacemente negato il suo consenso.

⁂

L'aver ripreso un proposito politico e religioso che da circa 40 anni era in contrasto con le cose effettuali, costrinse il Fogazzaro a fantasticare: e fantasticò sull'uomo politico dell'avvenire, Daniele Cortis, sul santo dell'avvenire, Benedetto Maironi, come altra volta fantasticò sul poeta dell'avvenire. Il sentimento della solitudine in cui la sua attività si svolgeva lo indusse a collocare in un futuro glorioso ciò che era invece in un irrevocabile passato. E questa stessa imprecisione di contorno è nella forma della sua arte. Una emozione perenne lo occupa, oltre il sogno della patria e della fede congiunte; ed è l'emozione di Beatrice, della donna che addita il cielo, dell'amore terrestre come immagine e presentimento dell'amore celeste:

E tra le palme mi nascondo il volto,
Chiamo Lei, benedico e chiamo ancor,
Ed ella vien: la dolce voce ascolto,
Dice, non so se amore o se dolor.
Dice dice sì tenera, sì mesta,
Io piango tanto che non posso udir.
Come un aereo suon sopra la testa,
Come un perdono sentomi venir.
E levo il viso: sino al cor profondo,
L'aura di lei respiro, che partì,
Tutto è solenne, tutto adora il mondo;
Parla, Signore, che il tuo servo è qui.

Ma, come gli fu negata la patria cristiana, così non gli accadde d'incontrare la donna angelicata. Le linee di questa creatura che erano già così fuggevoli e vaghe nelle Edmenegarde, nelle Ildegonde, in tutte le vergini martiri del romanticismo di terza maniera, sfumano addirittura dalla fantasia di Fogazzaro. Miranda è un soffio, Miss Violet perisce appena toccata. E qui, tra *Miranda* e il *Mistero del poeta,* Fogazzaro fa l'esperimento fantastico di una donna diversa da quella del suo sogno; di quella che è l'Elena di *Daniele Cortis* e sarà poi la Luisa di *Piccolo mondo antico*, la Jeanne Dessalle, la Leila degli ultimi anni. Essa non è la teologia umanata, non è colei che conduce di sfera in sfera il poeta, fino al cospetto di Dio: è la donna moderna, nervosa, sensuale, bisognosa di soccorso, eppur fiera di ostinazioni violente, incuriosa od incerta dei misteri d'oltre tomba, avida di luce, eppur troppo debole per guardare. Si fondevano così in un unico accordo dolorososo due nostalgie, nell'anima e nell'arte di Fogazzaro: la nostalgia per la fede che guida, per la donna che consola in un'epoca la quale gli offriva due esperienze contrarie: quella di una religione da rinfrescare e da rinnovare, quella di un ideale femminile da ricostruire. E questa anima desiderosa di abbandono, proclive all'obbedienza e alla pace, è costretta ad apparire nelle sue opere in figura di combattente. Il protagonista di questo romanziere, che vorrebbe pregare senza dubbi ed amare senza lacrime, è costretto a un folle tentativo di sottomettere la realtà al suo sogno: di creare una patria credente nella terza Italia, una chiesa liberale nel Vaticano di Pio X, una Beatrice Portinari in una sposa malcontenta o in una fanciulla isterica.

Dolorosa e meravigliosa ispirazione, se a Fogazzaro

non fosse mancata una coraggiosa coscienza della necessità! Ma la vita egli vedeva per frammenti, con occhio ove non si sa se prevalga lo smarrimento o il sorriso, con un senso pronto dei piccoli spettacoli comici o idillici, con una franca commozione di fronte a una insenatura lacustre, o ad un gurgite di torrente alpino. Ma non sapeva guardare l'insieme delle cose. Forse anche non voleva. V'era in lui come un geloso affetto per il suo sogno che gli impediva di guardare altro che di sbieco le cose del suo tempo. E questo dolce ma tenace ottimismo gli fece vedere, là dove era la tragedia, la commedia a lieto fine: e l'uomo politico almanaccava sempre sull'Italia cristiana, e l'apostolo andava a convertire il pontefice senza poi sapere che dirgli, e lo sposo o il fidanzato credente era nelle ultime pagine di ogni romanzo sinceramente persuaso di avere acceso un altare nel cuore della bella miscredente.

Così è sorta, determinata in ogni suo particolare, la forma fantastica e stilistica di Antonio Fogazzaro. Dice una volta nel *Mistero del poeta*, riportando alcuni versi mediocri: "Versi pensati stasera in ferrovia, tra Francoforte e qui, non disciplinati né disciplinabili „. Ma son forse disciplinati questi altri che copio a caso da una pagina dello stesso libro:

" Ah no, se tu m'ami vorrei
Posar nel più fondo vallon,
Nè pietra nè croce vi avrei,
Tu sola sapresti ove son „ ?

È forse in molte pagine disciplinata la prosa del Fogazzaro? Lo accusarono di scorrettezza e di corrotta italianità. Si difese e lo difesero proclamando

la necessità del dire piano e sincero contro il ghirigoro retorico e il lusso da basso impero. Erravano l'accusa e la difesa. Non è l'aver tradito la scuola letteraria della prosa italiana ciò che fece la debolezza di Fogazzaro scrittore: quello stesso tradimento fu perpetrato senza gravi conseguenze da Giovanni Verga, da Matilde Serao. Ciò che nocque al Fogazzaro fu la sua scarsa capacità o la sua debole volontà di organizzare le immagini, di cogliere il nocciolo sostanziale della cosa, di aggruppare le *disiecta membra* delle osservazioni sparse intorno a un unico centro di vita. Citerò alcuni periodi dell'ultima pagina del *Santo*, dove dovrebbe e vorrebbe essere formidabilmente tesa l'emozione del lettore davanti allo spegnersi di quella eroica energia: " Jeanne lo interroga affannosa; egli non risponde, geme, guarda qualche cosa accanto al letto, e Jeanne offre un bicchiere d'acqua, gli vede scotere il capo, si dispera di non capire. Ah! il Crocefisso, il Crocefisso! La suora alza il lume da terra, Jeanne porge il Crocefisso a Piero che gli affigge le labbra e la guarda, la guarda con gli occhi grandi, vitrei, dov'è la morte. La suora getta un grido, corre a chiamare un padre. Piero guarda Jeanne, guarda Jeanne, si sforza di prendere il Crocefisso a due mani, di alzarlo verso di lei, le sue labbra si agitano, si agitano, non ne esce un suono. Jeanne si raccoglie nelle proprie le mani di Piero, bacia il Crocefisso di un bacio appassionato. Egli chiude allora gli occhi, il suo volto s'irradia di un sorriso, si piega un poco sulla spalla destra, non si muove più ". È quella che si direbbe una forma tratteggiata, data per piccoli particolari paralleli, senza completezza di linea e senza fusione di colore. Com'è la frase, così è il periodo, così è il capitolo, e come

il capitolo singolo, così è l'intero modo di concepire il romanzo, ove tutti i particolari narrativi si allineano e si sommano senza scelta; e i personaggi accessori, minutissimi, le macchiette sentimentali o ironiche, colte frequentemente con una deliziosa finezza, debbono, per mezzo della loro successione, sostituire, nella fantasia del lettore, quella realtà complessiva che manca. Poiché la visione totale del poeta consiste in qualche sogno irrevocabilmente tramontato egli non trova salvezza, se non nei frammenti. E questo sono quasi tutti i suoi vasti romanzi. Pazienti cuciture di minutissime particelle poetiche, talune delle quali stupende.

***

Neo-guelfo e romantico dell'ultima generazione, egli ha la mentalità che prevaleva in Italia negli anni immediatamente anteriori al quarantotto.

Vissuto in quell'epoca avrebbe scritto romanzi storici, ed un romanzo storico è il suo capolavoro: *Piccolo Mondo Antico*. Qui v'è la terza Italia ancora non compiuta. C'è già stato il Vascello, sono ancora lontane Mentana e Porta Pia. È lecito ancora sognare una Italia credente, una chiesa italiana. Nel clamore di guerra e di libertà, le dispute tra Franco credente e Luisa miscredente e superstiziosa non s'odono più. Questa volta veramente, nel nome della patria unificatrice, Franco, il cattolicesimo, l'amore hanno vinto. E, sicuro in quell'atmosfera spirituale che era la sua, il Fogazzaro concepì con una energia che non aveva conosciuta mai prima, che non doveva conoscere mai più dopo. Il sogno era realtà quella volta, e il romanzo sorse tutto di un impeto, pieno di baldanza

e di freschezza, con un riso lacrimoso che nessun lettore potrà dimenticare.

Ma errerebbe chi volesse restringere a questo romanzo i meriti e i significati del Fogazzaro. Egli non ha soltanto scritto il più bel libro di cui la scuola manzoniana possa vantarsi. Con quella stessa dolorosa tenacia del suo sogno, con quella stessa incapacità di farlo vivere o di staccarsene, che fu il segreto tormento di tutta la sua nobile vita, egli mostrava che la letteratura italiana non poteva abbandonare, senza soffrirne nella sua pienezza e nella sua popolarità, la tradizione spirituale di Dante e di Manzoni. Mostrava che il romanticismo era soffocato, ma non spento. Gli mancò il consenso dei tempi. Non ebbe forza abbastanza per farne a meno. Ben altre meraviglie raggiungeva in quel tempo la nostra letteratura, per opera della lirica carducciana e dannunziana. Ma quell'oscuro presentimento del vuoto che doveva necessariamente seguire, quell'immutabile amore del passato, quell'attaccamento al fantasma di un problematico avvenire, diedero alla sua opera una sostanza d'intima nobiltà che era ben degna della simpatia dei contemporanei ed è ben degna del rispetto dei posteri. Sopravviveranno, quell'opera e quella persona, come il rimorso di una letteratura che, nella sua nuova gloria formale, andava dimenticando l'antico e immortale dovere delle idee.

II.

La poesia di Guido Gozzano.

Abbiamo, raccolta in un magro volume, tutta l'opera di Guido Gozzano. Dal primo suo libro, *La via del rifugio*, egli ha tolto le cose che gli parvero più degne, componendo intorno a quel primo nucleo le poesie edite ed inedite di questi ultimi anni. Ne è venuta una confessione parca, leale, veritiera: confessione di una vita povera di eventi e non ricca di affetti. Una prima nostalgia di amore, una precoce ansietà di morte:

> Bacio lunare tra le nubi chiare,
> come di moda sessant'anni fa!
> Ecco la Morte e la Felicità!
> L'una m'incalza quando l'altra appare;
> quella m'esilia in terra d'oltremare,
> questa promette il bene che sarà.

Una duplice delusione:

> reduce dall'Amore e dalla Morte
> gli hanno mentito le due cose belle.

L'anima del poeta non è forte abbastanza per l'amore, che discende a capriccio sensuale e letterario; il suo corpo non è debole abbastanza per cader preda alla morte che lo sfiora senza toccarlo e passa oltre, senza l'eco di un eroico rombar d'ali, ma quasi con un lieve fremito secco, di cui il superstite morbidamente si compiace, chiudendosi in una egoistica

" aridità larvata di chimere ". Giunto ai venticinque anni, il poeta rimemora con gelida tristezza la giovinezza ch'è fuggita senza fede e senza combattimento, senza idilio e senza tragedia: il naufrago guarda con occhi asciutti la disperata bonaccia, se forse dall'estremo orizzonte non traluca un vago annuncio di futura salvezza.

Chiuso in sé stesso medita, s'accresce, esplora, intende
la vita dello spirito che non intese prima.

Angosciato forse dal timore che quella secchezza di cuore non finisca per inaridirgli ogni sorgente di lirica, perseguitato dalla coscienza che tutto il contenuto della sua anima breve è esaurito in questo breve volume e dal presentimento che, dietro l'orme della Morte e dell'Amore fuggiaschi, anche la Poesia debba involarsi, unica fin'oggi fedele all'abbandonato, egli rimugina già propositi vaghi di rinnovamento interiore, cova nel rammarico ambizioni di nuovi fantasmi e d'altre forme:

E il cuore che ascoltò, più non s'acqueta
in visioni pallide fallaci:
per altri fonti va, per altra mèta...
O mia Musa dolcissima che taci
allo stridìo dei facili seguaci,
con altra voce tornerò poeta!

Ma, se l'indole del Gozzano è così istintivamente poetica da non sapersi immaginare ridotta a sterilità, è anche, quell'indole, così genuina e povera di astuzie che difficilmente riusciamo a vederla costretta sotto il giogo di un qualsivoglia programma sociale o filosofante. Lasciamo l'avvenire alla cure di Giove.

Ma, frattanto, non sarà inutile, a proposito di questa ambizione di più profonda vita sentimentale e poetica, ripetere alcuni vecchi versi di Gabriele d'Annunzio. Diceva Gabriele d'Annunzio, chiudendo il libro del suo disperato torpore, il *Poema Paradisiaco*:

Dileguan le tue brevi ultime aurore,
o Giovinezza; tacciono le rive
poi che il tonante vortice dispare.
Odo altro suono, vedo altro bagliore.
vedo in occhi fraterni ardere vive
lacrime, odo fraterni petti ansare.

Dice Guido Gozzano, invidiando i più forti compagni:

È tempo che una fede alta ti scuota,
ti levi sopra te, nell'ideale!
Guarda gli amici. Ognun palpita quale
demagogo, credente, patriota...

Con minore dignità di stile e più fiacco moto di eloquenza è la stessa disposizione d'anima che conosciamo in d'Annunzio, ogni qual volta lo prende disgusto dei sensi saziati e lo assale una fuggevole ansia di spirito, d'umanità, di patria.

⁂

Al *Poema Paradisiaco* e all'altre apparizioni liriche di quella costellazione (alludo specialmente al *Convegno dei Cipressi,* di Cosimo Giorgieri-Contri) bisogna ritornare per intendere l'arte di Guido Gozzano. L'ideale civile della nostra nuova poesia, già attenuato da qualche sfumatura di elegiaco rimpianto e di contemplativa equanimità nel vecchio Carducci,

svaniva con improvvisa rapidità dall'anima dei giovani. Il più grande fra i giovani poeti, d'Annunzio, sentì quella solitudine in mezzo agli altari senza culto, e cantò nel suo canto un sottile, indistinto, voluttuoso sgomento. Sfattasi ogni fede, esulata la ragione, oscurata la volontà, l'anima fluttuava facile trastullo di una sensibilità elementare e inorganica, cullata in un paradisiaco e velenoso dormiveglia, ove labili fantasmi, tenendosi per mano, affioravano dalla penombra e vi sparivano. Si parlava tanto dell'*anima* nel *Poema Paradisiaco*, con la sconsolata tenerezza con cui si parla di un'orfana! Era debole l'intelletto, fiacca la passione: compiva uno sforzo perenne la memoria per risuscitare le sbiadite visioni di passato, d'infanzia, di lontananza, come se ricordare fosse l'unico modo di essere per questa poesia caduta in catalessi. Anche la forma quadrata e raccolta del sonetto, della strofe classica, dell'ode barbara vi cadeva in disuso: l'anima giacente, il pigro cuore adottavano uno stile che si direbbe orizzontale, ove le rime si allineavano senza toccarsi, i brevi periodi esangui finivano, penduli, in un sospiro appena emesso, e alcune parole, di suono particolarmente delicato e lungo, echeggiavano dall'una all'altra estremità della strofe come un fievole lamento confidato alle pareti di una grotta. Quanta di questa canora vanità è passata in Guido Gozzano!:

Il mio sogno è nutrito d'abbandono,
di rimpianto. Non amo che le rose
che non colsi, non amo che le cose
che potevano essere e non sono
state. Vedo la casa, ecco le rose
del mio giardino di vent'anni or sono

. . . . . .

Quanto ha dormito il cembalo! mancava
allora qualche corda, qualche corda
ancora manca, e l'ebano ricorda
le lunghe dita ceree dell'ava.

. . . . . .

Vieni! Sarà come se a me per mano
tu riportassi me stesso d'allora.
Il bimbo parlerà con la Signora.
Risorgeremo dal tempo lontano.
Vieni! Sarà come se a te per mano
io riportassi te, giovine ancora.

. . . . . .

Tutto sarà come il tempo lontano,
l'anima sarà semplice com'era,
e a te verrà, quando vorrai, leggera
come vien l'acqua al cavo della mano.

Le sestine sono di Gozzano, le quartine sono di d'Annunzio, e par quasi che vengano da una stessa ispirazione, che siano scritte da un medesimo artista, nel medesimo giorno, e si rispondano e si completino in un'unica lirica. Bisogna tendere l'orecchio, ascoltare con molto raccoglimento per afferrare le differenze di tono, impercettibili quasi. Anche Gozzano vive nell'ozio chimerico del *Poema Paradisiaco*, anch'egli passeggia senza mèta, medita senza costrutto, sospira senza perché, seduce senza desiderio, abbandona senza sazietà: anch'egli ama i giardini chiusi, le ville deserte, le *roses d'antan*, le statue spezzate:

Le Stagioni camuse e senza braccia...

" Climene „ dunque? Ancora il *Poema Paradisiaco?* Ma sentite dunque come continua:

> Le stagioni camuse e senza braccia,
> tra mucchi di letame e di vinaccia
> dominavano i porri e l'insalata.

***

Quale stridente volgarità ci desta dallo squisito torpore! Le essenze rare del *Poema Paradisiaco* sono soverchiate da un tanfo rusticano di cipolla: l' " hortus conclusus „ chiude a sua volta un pollaio. E ora sentiamo, anche nei versi che citavamo innanzi e che parevano a primo acchito di una stessa mano, certe minuzie che ad un occhio esperto renderebbero impossibile la confusione. Sentiamo che d'Annunzio non avrebbe mai scritto quel verso prosaico: " il bimbo parlerà con la Signora „, che Gozzano non avrebbe insistito sulla rara qualità del legno " ebano „ a proposito di uno strumento logoro, né avrebbe chiamato " ava „ la nonna per nobilitarla. D'Annunzio che chiude entro di sé la titanica energia lirica da cui verran fuori le Laudi, ha bisogno, per superare quello sbigottimento e quella sfiducia, di dissimularsene la gravità, di truccare il vuoto, di decorare lo sfacelo: sa d'essere malato, ma vuole che siano " squisiti mali „. Mentre la sensualità di Gozzano è troppo timida e mite perché egli possa presentire un rigoglio di santa barbarie come fu quello delle Laudi, e la menzogna sarebbe sterile. D'Annunzio sperimentava per primo quella malinconia di deserto, quello stringimento di disumana indifferenza; per primo s'inoltrava nel labirinto dell'egoismo assoluto, e poteva

mentire agli altri, narrando di aver trovato le Grazie anzi che il Minotauro in fondo al labirinto, poteva mentire a sé stesso, avvolgendo in preziosi veli iridescenti i poveri cimelii del suo lugubre viaggio. Ma Gozzano, che vien dopo, è già smagato, e sa che Alcina è immonda, e non ha la forza per fuggirne, ma la conosce e la vede. Non si cade due volte nella stessa illusione, quando vent'anni non sono ancora trascorsi dalla prima esperienza. E qui è la prima origine della novità di Gozzano: nell'arida e realistica e perfino crudelmente esagerata chiaroveggenza con cui ha guardato entro sé stesso. Il suo artificio, se c'è artificio in Gozzano, non è quello della retorica dissimulatrice, ma quello della sincerità sfacciata; non è quello dell'enfasi, ma quello della prosa pedestre. V'è una quartina, in cui a furia di cercare la semplicità, si raggiunge il brutto catastrofico; lo stile da casellario giudiziario: Totò (Totò Merumeni è un pseudomino del poeta),

> Totò ha venticicinque anni, tempra sdegnosa,
> molta cultura e gusto in opere d'inchiostro,
> scarso cervello, scarsa morale, spaventosa
> chiaroveggenza: è il vero figlio dei tempi nostri.

Quella perifrase: " opere d'inchiostro „ contrasta goffamente con la smania di semplicità che ispira questo modo di scrivere; quella enumerazione è sconnessa molto e non poco contradditoria, perché l'espressione " tempra sdegnosa „ è troppo forte per un uomo che sia addirittura di " scarsa morale „, e un uomo di " scarso cervello „ non può poi vantarsi di molta cultura e tanto meno di molto gusto. Prosa, ma brutta prosa, suggerita da un furore di prosai-

cità, come tutta la confessione di Totò Merumeni è suggerita da un furore di sincerità, che passa il segno, e calunnia, sformandolo, il carattere dell'autore. Per esprimerci con termini non meno brutali dello stato d'anima di cui parliamo, è come se un cittadino, sospettato di contravvenzione, e follemente atterrito in cospetto dell' autorità, si accusasse di orrendi delitti che non ha mai commessi, pur di mettere termine all'interrogatorio, pur di non aver nulla di peggio da temere.

Ma ho voluto citare quei brutti versi per mostrare come Gozzano ecceda, quando eccede, nel senso opposto ai vizi di d'Annunzio. Questi tende verso il ghirigoro, quegli verso la sciatteria; d'Annunzio si adula, Gozzano si umilia. Gli stati d'animo da cui muovono le due poesie sono simili; il risultato, in Gozzano, è il rovescio della medaglia. Una insolente inserzione di prosa nella materia evanescente del *Poema Paradisiaco*: questo sono i " Colloqui „. S'è parlato di Francis Jammes: relazioni remote. Si potrebbe anche parlare di Stecchetti, che specula poeticamente sopra una malattia immaginaria, e del romanticismo in liquidazione rivende le moine e il plenilunio, del neoclassicismo in fiore assume la " pagana gioia di vivere „ riducendola alla mortadella di Bologna, alle anche delle sartine ed all'anticlericalismo di Berlingaccio. Ma Stecchetti si burla del lettore, ed è sazio e beato; mentre l' ironia di Gozzano ha sempre alcunché d'arso e stridente: quell'arsura della sete inappagata, quello stridore di contrasto tra il fantasticare di un mondo ideale e " poetico „ e la coscienza intransigente della vita reale: inserzione di acre prosa nel sogno dannunziano, analisi dissolvitrice di quel voluttuoso errore. amarezza corrosiva insinuata entro i meati di quella cara e mendace sdolcinatura.

Gozzano sa le origini letterarie ed artistiche di quel sogno, di tutti i sogni che traviarono gli uomini del nostro tempo, e con serena impudicizia le rivela. " Come di moda sessant'anni fa ". Finge, con una illusione opposta a quella di cui amano per solito farsi vittime i poeti, che ogni sua emozione sia d'origine libresca. Paolo e Virginia erano " belli e felici come in una stampa — del tuo romanzo "; la tempesta in cui perì Virginia era " bella artificiosa — come i diluvii delle vecchie tele "; un tramonto di Torino gli ricorda una " stampa antica bavarese "; la villa, in cui abita Totò Merumeni, somiglia alla " villa-tipo del libro di lettura ". Ma le reminiscenze libresche di Gozzano non sono squisite: rifugge dall'eleganza come d'Annunzio rifuggiva dalla volgarità. Adora il " ciarpame reietto ", i fiori di carta, le " buone cose di pessimo gusto ", le mode ridicole dell'anno 50, tutto ciò che può esasperare il sentimento dell'impossibilità di vivere la bellezza ideale, tutto ciò che vendica la prosa contro la poesia. Ama le vecchie cose, ma non quelle sublimi cose che sono catalogate nei musei; ama le miserabili e ridicole cose che giacciono alla rinfusa in soffitta. Ama i villaggi remoti, ma non per le piccole idilliche chiese o per le memorie di gloria; li ama per i conversari del farmacista. Ha paura della quarantina come uno scapolo borghese. L'immagine della giovinezza gli viene incontro in bicicletta. Il cielo azzurro gli pare " una seta ben tesa "; la strada del bosco gli pare " un gran *corridoio* nel verde ". Non esita a consacrare un endecasillabo a " la cartolina della bella Otero ". Poiché gli piace di starsene ad oziare in cucina, sente in sé rivivere " l'anima di un cuoco ". Le sue amiche lo chiamano " l'avvocato "; e queste amiche

non sono dame misteriose, che salgano solennemente la scalinata di Trinità dei Monti. Sono quasi sempre cameriere, e signorine provinciali, piuttosto bruttine, che tostano il caffè.

È la bellezza ideale guardata con gli occhi di Sancio Panza; la " donna dei miei pensieri „ svelata; Dulcinea guardiana di maiali.

Alcune volte quel rimpianto dell' innafferrabile sogno e quella cruda visione della realtà s'incontrano, s'integrano, si temperano a vicenda. Ne nascono cose stupende, come sono " le due Strade „, com' è " l' amica di nonna Speranza „, e la " Signorina Felicita „ e la prima parte di " Una risorta „. In questi momenti di perfezione l'ironia è venata di tenerezza, il sogno s'insinua opalescente nei meandri opachi della realtà; lo stile — che tante volte era scorretto e perfino incongruo — splende in una fluida chiarezza ariostea. Ed ecco divenuta poetica la bicicletta, su cui Graziella s'invola:

Non mi parlò. D'un balzo salì, prese l'avvio;
la macchina il fruscio ebbe d'un piede scalzo,
d'un batter d'ali ignoto, come seguìta a lato
da un non so che d'alato volgente con le ruote.

Ecco divenuta purissima forma d'arte la visione di quella mediocre ed umile giovinezza della signorina Felicita:

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnuole,
ma la tua faccia buona e casalinga,

ma i tuoi capelli di color di sole
attorti in minutissime trecciuole
ti fanno un tipo di beltà fiamminga...
E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto quadro senza sopracciglia
tutto sparso d'efelidi leggere
e gli occhi fermi, l'iridi sincere,
azzurre d'un azzurro di stoviglia...

Questa visione netta e chiara di una mediocre realtà quotidiana e provinciale; netta e chiara se non la veli impercettibilmente, dandole un remoto e misterioso profumo di lirismo, l'impressione di un brivido nostalgico verso un gran sogno svanito, ha generato alcune indimenticabili figure di donna: Graziella, Carlotta, Felicita, l'innominata di altre poesie più tristi, quella che

muta, come chi pensa
casi remoti e vani,
mi strinse le due mani
con tenerezza immensa;

quell'altra innominata, l'amica di Graziella, la bella donna grigia che con mesta tranquillità sfiorisce:

Ella parlava, tenera, loquace,
del passato, di sè, della sua pace,
del futuro, di me, del giorno chiaro!

Com'è placido e cristallino, alla superficie, questo modo di pensare e di dire! Come abbrividisce nel fondo!

Altre di queste poesie sono insignificanti o peggio. Le belle non sono molte, tutte raccolte in un piccolo mazzo agreste; hanno tutte, a un dipresso, lo stesso colore, che non abbaglia; dànno tutte lo stesso tenue odore selvatico, che non innebria. Lontana, sebben presente e sentita, è la primigenia poesia di d'Annunzio; remota, come per distanze di secoli, la maschia quadratura di Carducci, sebbene anch'essa, qualche rara volta, presente e sentita:

> Meglio la vita ruvida e concreta
> del buon mercante inteso alla moneta,
> meglio andare sferzati dal bisogno,
> ma vivere di vita! Io mi vergogno,
> sì, mi vergogno d'essere poeta.

È un grido eroico, ripetuto in falsetto. Preferirebbe " vivere al tempo sacro del risveglio ", ma chiama la regal Torino " città favorevole ai piaceri ", e l'ama " come la fantesca che l' ha veduto nascere ", e la celebra con le parole del Gianduja. L' anno di Novara non è per lui che l'anno delle acconciature grottesche.

Ma lasciamo gli opprimenti ricordi, e lasciamo anche le misure, e non indaghiamo se Guido Gozzano sia grande o men grande o piccolo poeta. Un giorno chi vorrà parlare dell' ultimo periodo eroico della lirica italiana dovrà anche dir qualche parola su Guido Gozzano dopo le pagine che avrà consacrate a Carducci, a Pascoli, a d'Annunzio. È venuto, come un piccolo Leopardi, fattosi un po' futile e

canzonatorio, a dire una parola di quieto pessimismo, quando esulavano dalla poesia i primi ideali della terza Italia, e, con essi, l'ideale della grande forma classica risuscitata. Anch'egli canta d'amore e di morte, anch'egli, quasi simmetricamente contrapponendosi al rinato Foscolo, a Carducci, dispera della patria, dell'umanità, di Dio. Non il divino pianto, non il vertiginoso volo di Leopardi. Con un fare tra dimesso e impertinente, con un fremito tra di maliziosa curiosità e di vero cordoglio egli scrive sopra una sua piccola carta l'inventario di un fallimento di giganti.

Piccolo. Ma avevamo promesso di lasciar da parte le misure. Ha colto un momento da esprimere, ha avuto una cosa da dire. L'ha detta con un indimenticabile accento. E questo vuol dire essere poeta.

III.

Il libro di Don Chisciotte.

Si rilegge la bella prosa del " libro di don Chisciotte „ non senza quell'amara curiosità con cui un uomo maturo frugherebbe tra le carte della prima giovinezza per ritrovarvi passioni non sopite, dubbii non vinti, problemi non risolti malgrado la fuga degli anni. Edoardo Scarfoglio lo scrisse, Angelo Sommaruga lo pubblicò più che venticinque anni or sono; la fama del libro crebbe, mentre le copie divenivano rare e preziose, finché l'autore dovette cedere alla volontà del pubblico e sobbarcarsi ad una ristampa. L'ha fatta senza vanità ed anche senza gioia. " Io ero nato „, così dice la nuova prefazione, " per cacciar

l'elefante sulle rive dell'Omo o per condurre una nave tra le fenditure della banchisa polare; ma questo paese idiota che si chiama l'Italia mi chiuse inesorabilmente le vie sulle quali mi spingevano tutti gli impulsi della mia psiche, e mi costrinse a un lavoro forzato e ingrato di scribacchino che è stato il tormento della mia vita e il fastidio di tanta gente ". Nulla se non la necessità avrebbe potuto spingerlo a ripubblicare un libro che già nel 1883 gli pareva " scritto saltuariamente, come l'occasione invitava, e scritto in grandissima parte per uso di giornali " e, per conseguenza, " tumultuario, ineguale e sopratutto superficiale " e che nel 1911 gli spiace per " tutte le ineguaglianze e tutte le deformità della pubertà ". Ma un giorno fu avvertito che, a sua insaputa e in suo dispetto, il " libro di don Chisciotte ", non protetto dalla legge sulla stampa, stava per essere ripubblicato. Allora, perché queste pagine " non s'esibissero ai lettori insozzate di errori tipografici e Dio sa di qual veste coperte e come presentate, dovetti per amore e per forza ordinare io stesso la ristampa ".

Così è ritornato alla superficie un libro assai più famoso che conosciuto, e del quale anche ammiratori ferventi non sapevano precisamente quale fosse l'intenzione e la materia. È tornato alla superficie nel suo buon momento, senza quel lividore cadaverico e quell'aridità di mummia che lo Scarfoglio crede di avvertirvi. Le questioni che vi si dibattono, gli uomini che vi si discutono sono le questioni e gli uomini del momento letterario che attraversiamo. Se è tutto quanto nel passato Pietro Cossa, delle cui tragedie il giovane Scarfoglio esagerava il valore, se sono rarità bibliografiche le novelle di Vittorio Imbriani, se dei greco-romantici cibrei di Felice Cavallotti, respinti

con insolente disgusto dal critico spietato, anche la memoria s'è spenta, con che tenace vivacità s'aggirano ancora tra noi giovani le altre figure, grandi e mediocri, che, con vicenda di lode e di biasimo irruento, si seguono nei capitoli del " libro di don Chisciotte „! Carducci e D'Annunzio, Capuana e Verga, Ferdinando Martini e Matilde Serao, Luigi Lodi e Anton Giulio Barrili, Corrado Ricci e Alfredo Oriani e Rodolfo Renier: scrittori che ieri raggiunsero il vertice e ancor vi sembrano fermi, morti che dai prati d'asfodelo ispirano reverenza ed ire, avversioni ed amori ai superstiti. Se vi si discorre di pittura, ritroviamo nel " libro di don Chisciotte „ Francesco Paolo Michetti; se vi si allude all'arte drammatica, incontriamo i nomi di Eleonora Duse, di Ferravilla, di Sarah. Di Luigi Capuana scriveva Edoardo Scarfoglio, ventisette anni or sono: " Luigi Capuana è un vecchio giovine, o, se vi piace meglio, un giovine vecchio; e a chi lo conosca per il complesso della sua molta attività di novellatore e di critico, fa una strana meraviglia lo spettacolo di quella bella maturità vigorosa improntata nella testa calva e nel poco pelame bianco „. Si potrebbero, ventisette anni dopo, scrivere a un dipresso le medesime parole.

Ed è questa la cagione di quell'amara curiosità che dicevo in principio. Rileggendo il " libro di don Chisciotte „ esumato dopo un quarto di secolo, si ha con sgradevole evidenza l'impressione di una letteratura letargica. Un'intera generazione, *magnum aevi spatium*, è passata tra Sommaruga e noi; e questa generazione non ha saputo far muovere d'una spanna il carro trionfale della poesia italiana. Siamo, in molti sensi, i contemporanei dei nostri padri; e, se son rimaste quasi a quel punto le questioni politiche, che

s'agitavano nella Roma sommarughiana: la questione africana, la questione della Triplice, la questione democratica, anche i gusti letterarii non han subìto alcun rivolgimento considerevole, e le formole che ci dominano sono ancora quelle del tempo in cui apparivano le seconde *Odi Barbare*, l'*Intermezzo di Rime*, la *Fantasia* di Matilde Serao. Quale languore, dopo tante furie di innovazioni catastrofiche! Tra gli uomini di Sommaruga e i poeti quarantotteschi vi erano abissi, tra noi e gli eroi del " libro di don Chisciotte „ v'è appena un lieve, insensibile declivio, almeno in ciò che è gusto letterario: e l'anime mutate non dànno ancora voce di poesia. Ma tutta l'Europa, politicamente tranquilla da circa mezzo secolo, non ha avuto modo di innovare, se non per lentissimi trapassi, le idee e le forme della sua vita spirituale; ed è facile trovare anche nel prossimo passato certe diecine d'anni, nelle quali s'è fatto smisuratamente di più che non si sia fatto dal settanta ad oggi. Si cammina come in un paese piano ove la stanchezza ci coglie prima che muti l'orizzonte; si rimuginano le idee non superate, si accumulano nozioni innumerevoli che non dàn frutto, si rievocano fatti compiuti ed uomini defunti senza riuscire a collocarli a tal distanza che divenga possibile intenderli pienamente.

Sono gli anni delle commemorazioni; ed anche il " libro di don Chisciotte „ è la commemorazione di una gloria letteraria, senza che l'esperienza di altre glorie più recenti possa suggerirci uno stato d'animo sostanzialmente diverso da quello che Edoardo Scarfoglio esprimeva nel 1883 e torna ad esprimere nel 1911, circondato quasi dagli stessi uomini, dalle stesse passioni, dagli stessi dubbii di allora. Come ci manca una visione che sia storica e non leggendaria e pa-

triottica del nostro risorgimento, così ci manca una esatta visione critica della letteratura di quel tempo. E ci manca per le stesse ragioni: per la pochezza della nostra vita politica e spirituale durante il dominio dei figli dei liberatori.

***

Libro quasi tutto vivo e vegeto, dunque, e non " mummietta „ risuscitata, né " cadaverino livido „, come l'autore lo chiama. Né bisogna credere che questa sua tenace vitalità venga tutta dal suo valore d'arte e di stile. Sebbene lo Scarfoglio del " libro di don Chisciotte „ sia ancor lontano dal grande prosatore politico che conosciamo, e non abbia ancor appreso quella nuda e rettilinea semplicità, che farà poi splendide come il fonte di Bandusia le pagine del *Cristiano errante*, ha già l'evidenza dell'immagine e il ritmo pieno e costante, e il procedere gagliardo, senza intoppi e senza esitanza. Si sente ancora un po' troppo la presenza del grande modello: il Carducci di *Confessioni e Battaglie*, sopratutto in alcuni quadretti satirici, compiuti in ogni minimo particolare con una qualche voluttuosità di descrittore, che vorrebbe dar talvolta la grazia d'un sorriso lirico a tutto quel clamore di combattimento: si sente anche un non so che di capriccioso nell'ira, come se l'insolenza, oltre che da convinzione e da passione, fosse ispirata dal desiderio quasi sensuale di udire il suono della bella ingiuria accademica. È l'atleta che ama guardare il guizzo dei suoi muscoli; è il giovine guerriero, cui piace combattere, ma piace anche ascoltare il tinnito delle armi, e che perciò si carica di troppe armi e superflue, perché il frastuono sia più

inebriante e più folle. Ma non c'è soltanto la contrazione e lo strepito: ci sono anche le armi e la forza.

E tuttavia errerebbe chi leggesse il " libro di don Chisciotte „ solo per quel tripudio di festosa ed aggressiva giovinezza. Malgrado tutte le inesperienze del primo tentativo, malgrado quelli che a me e ad altri possono sembrare errori di giudizio e di fatto, di cui si rintraccia l'origine parte nelle opinioni del tempo, parte nell'indole impulsiva e focosa dello scrittore, che non sa, né vuole tenersi nella via di mezzo, ma quasi senza sfumature umilia od esalta; malgrado, insomma, le colpe di ogni scritto polemico, la intenzione dello Scarfoglio era di serietà indiscutibile. Con queste sue pagine egli volle tentare un'organizzazione sistematica della critica carducciana. Le passioni, gli impeti, i vigorosi giudizii frammentarii del maestro diventavano principii teorici nel raziocinante discepolo meridionale. E il principio teorico, svolto con inflessibile continuità dalla prima all'ultima pagina del libro, era questo, con parole mie: i generi artistici si svolgono col tempo, secondo leggi certe che li modificano in rapporto alla vita e alla scienza, operando progressivamente sulla tradizione. Per essere artisti è dunque necessario, oltre il genio, lo studio: bisogna conoscere in tutte le fasi questa evoluzione, e trattare un genere letterario, il romanzo, la lirica, il dramma, l'epopea, nelle forme che gli son date dalla tradizione, col contenuto che gli impongono le nuove idee.

Dato questo principio, lo Scarfoglio crede che nulla sia deleterio all'arte come l'ignoranza. Gli artisti, contro i quali egli infuria, Cavalfotti, Giacosa, Ferrari, Oriani, sono falliti sopratutto perché hanno ripreso il loro genere d'arte a uno stadio arretrato di

svolgimento. Verga è inferiore a Capuana, " perché manca a lui quella serietà e quella larghezza di preparazione che l'altro possede „, non intende, per esempio, come l'intende Capuana, " tutto il beneficio che potrebbe venire all'arte narrativa dallo studio del materiale popolaresco „. A Matilde Serao nuoce l'ignoranza della teoria darwiniana: " Nell'anno 1883, dieci mesi dopo la morte di Carlo Darwin, quando una falsa interpretazione delle leggi dell'amore è segno non più di fantasia malsana, sì d'ignoranza, una persona, qualunque sia il suo sesso, che pretenda di scrivere un romanzo sperimentale e lo fondi su quell'assurdo errore, mostra di non avere nessuna attitudine e nessuna preparazione per intuire la vita „. Il latinismo, nella prosa narrativa di Carlo Dossi, è un elemento repugnante peggio della grammaticatura; e quella concisione fra tacitiana e spartana non " si piega alle necessità della novella, che nacque tra gli avvolgimenti voluttuosi e l'ampio drappeggiamento della novella boccaccesca „. Non si può far dramma senza " una larga nutrizione dei pensieri e delle forme e delle cose altrui „; anche per scrivere un libretto d'opera è necessaria " una qualche preparazione „. La grandezza del Carducci è in quella perfetta fusione ch'egli ha operata " dello spirito moderno col latino e con l'italico dei più felici e più liberi tempi italici „; fusione che non sarebbe mai avvenuta, s'egli non si fosse fortificato e nutrito " lungamente e copiosamente di letteratura latina e di filologia romanza „. E, se qualcuno osservasse che in tal modo si finisce col sostituire l'erudizione al genio e con l'imporre un'arte di programma e di volontaria esercitazione, una specie di rinato alessandrinismo insomma, risponderebbe trionfalmente lo Scarfoglio:

" E qual cosa è tutta l'arte moderna, se non un alessandrinismo più o meno ingegnoso e sapiente? ... E, se quel qualcuno insistesse, chiedendo allo Scarfoglio che cosa sia dunque quel romanticismo, di cui egli si professa seguace, risponderebbe lo Scarfoglio che il romanticismo non è se non una ricerca di nuove forme e di nuova materia per l'arte, e che questa nuova materia l'arte non può trovarla se non in certi criterii scientifici, e le nuove forme non può trovarle se non impadronendosi compiutamente delle vecchie forme che poi, secondo lo spirito dei tempi, modificherà. Carducci non ha negato il romanticismo; anzi l'ha tratto a salvezza, richiamandolo dai traviamenti della lunatica e lunare letteratura dei sospirosi mestieranti.

E questa è la diritta via, ora che dalle " terre barbariche " non abbiamo quasi più nulla da imparare. Victor Hugo ha preso la bussola; il romanzo sperimentale non riesce più a nascondere la grossolana assurdità del suo programma; il grande dramma è morto in Europa con Goethe e con Schiller. E qui, nei capitoli dedicati alle letterature straniere, lo Scarfoglio ha scritto alcune belle pagine di vera critica, sopratutto a proposito del modo d'immaginare in Balzac e della umanità meccanica di Zola, che ancor oggi non han perduto nulla della loro freschezza.

Dagli stranieri abbiamo appreso tutto quello che c'era da apprendere. Dobbiamo ora rinnovare, non con la minuziosa pedanteria di Rodolfo Renier, ma con la genialità intuitiva a un tempo e paziente di Giosuè Carducci i favolosi tesori della nostra tradizione letteraria, e dare all'Italia rinata un classicismo moderno.

*
* *

Tale è la speranza che ispirava il " libro di don Chisciotte „, chiamato di don Chisciotte appunto per la presentita impossibilità della vittoria. E non dico che sia un libro d'oggi per quel modo d'intendere il problema teorico dell'arte, né per i consigli che vi si dànno agli artisti italiani, acciocché possano iniziare un'altra epoca d'oro. È un libro d'oggi per quel sentimento della miseria letteraria che ci circonda, per quel guardar fiso nell'avvenire con un vago scoramento cui non basta a nascondere la natura impetuosa e robusta dello scrittore, che, pur di non rassegnarsi, illudeva sé stesso e gli altri sull'efficacia dei rimedii proposti.

" Ed ora che resta — così conclude, ventisette anni dopo, — di quel tentativo forsennato di far dell'Italia un paese di alta coltura classica e di pura bellezza, che sarebbe forse riescito se il vinattiere di Stradella, invece di far condannare Angelo Sommaruga pei delitti ch'èi non aveva commesso, gli avesse fatto imprestare da una banca uno o due di quei milioni che egli prodigò a tutti i barattieri del bello italo regno? Resta Gabriele d'Annunzio... „. E in queste ultime parole, nel nome di Gabriele d'Annunzio, lo Scarfoglio ha indubbiamente ragione. Ma ci lascia increduli il paradosso sulla piccola causa della grande crisi letteraria che doveva di lì a poco iniziarsi e dura ancora. La storia del mondo sarebbe su per giù la stessa, anche se Cleopatra avesse avuto il naso un poco più lungo, e Carducci e d'Annunzio sarebbero rimasti solitari, anche se Agostino Depretis avesse

aperto tutti i forzieri dello Stato ad Angelo Sommaruga.

Le cause, e il nostro autore lo sa, sono di gran lunga più complicate e remote. Ed una fra le cause è quell'interpretazione unilaterale del romanticismo che ritroviamo esplicitamente nel " libro di don Chisciotte ". Ricerca di nuove forme e di nuova materia per l'arte: sì, fu questo il romanticismo, ma tutto sta a vedere come il romanticismo volesse quel rinnovamento dell'arte. Lo volle sopratutto con un rinnovamento interiore di tutto l'uomo. E fu questo il caposaldo del romanticismo che sfuggì a tutti i grandi poeti italiani del secolo scorso, dopo Manzoni e Leopardi. Studio della tradizione letteraria, anche; ma non è possibile un pieno intendimento della tradizione letteraria, se se ne espelle, per esempio, il cristianesimo, che dev'essere accettato o superato, ma che non può venir saltato senza che chi lo salta si fiacchi le gambe. Restava il glorioso ideale classico della democrazia.

Ma qui appunto sono le più belle pagine del " libro di don Chisciotte ", che si conclude con una specie di marcia funebre, stupenda d'ironia e di pessimismo, in onore della democrazia, così bella a sognarsi sui libri dei poeti, così brutta a vedersi per le vie, nei caffè, nel Parlamento. Nel sogno, essa è la musa di Carducci; in contatto della realtà, diviene la musa di Felice Cavallotti. Senza confessarlo, il libro è quasi tutto poggiato su quest'antitesi. E anche l'interpretazione che Edoardo Scarfoglio dà della poesia carducciana le si mantiene coerente. Bisogna consigliare la lettura di quelle finissime pagine sulle seconde *Odi Barbare*, ove, con chiaroveggenza nemmen oggi comune, si osserva come la poesia civile di Carducci

finisca con la presa di Roma; e subito dopo prevalgano nella sua ispirazione il paesaggio, l'elegia, il rimpianto.

Ma il rimpianto non può essere l'ispirazione di tutta una scuola poetica. Che restava del neo-classicismo, ormai vuotato di passione etica e civile, se non l'adorazione sensuale della natura? Alla barbarie metaforica e metrica del grande maestro succede l'intima barbarie del grande epigono. I giovani amici, d'Annunzio e Scarfoglio, corrono con frenesia d'allegrezza per la via Appia, tirando rivoltellate in aria; Scarfoglio comincia a sognare le cacce all' elefante sulle rive dell'Omo, d'Annunzio farà poesia di questi sogni selvaggi in " Più che l'amore „, nella " Morte del cervo „, in tutte l'opere sue, in versi e in prosa. Ma, quando sia finita quest'orgia di una meravigliosa individualità senza freno, non è che il vuoto intorno a noi. Maestri di poesia che abbiano una fiaccola da consegnare ai più giovani non si vedono più. Tutto un contenuto d'arte è da rifare; i problemi letterarii di trent'anni fa sono ancora i nostri. E, ripensando alla grande arte che fino a ieri ci abbagliò, sembra di ripensare a un remoto, irrevocabile passato.

EPILOGO

Cultura e letteratura d'oggi

Una cultura ansiosa che sale — una letteratura stracca che scende, o, se non scende, sta ferma, perché già da parecchi anni ha toccato il fondo del palude: questi sono i due termini in contraddizione fra i quali si vive oggi in Italia. Che la cultura salga e sia già parecchio innanzi, è cosa che, anche senza indagini profonde, salta agli occhi del primo venuto. Se paragoniamo il periodo nostro a quello in cui fecero la loro vigilia i nostri immediati predecessori e che rimarrà nell'aneddotica letteraria contrassegnato dal nome di Angelo Sommaruga, è probabile — poiché vogliamo essere imparziali — che la nostra simpatia s'orienti verso i sommarughiani, ma è certo che il nostro rispetto andrà verso i nostri coetanei. La simpatia verso quegli altri non è immune da una qualche indulgente e sorridente disistima. V'erano, nel cenacolo di Sommaruga, alcuni pochi valenti e potenti in tutti i sensi; i più, tuttavia, ci piacciono ancora per quella loro gaiezza smargiassa e per un istintivo fervore di vita, senza fondo serio. Erano più giovani, più ilari, più fecondi di noi; lavoravano senza rimorsi e vivevano senza risparmio. Un bel pennacchio sul

capo, una buona dose di cinismo pratico e moltissimo cinismo verbale: marciavano, cantando canzoni di amore non platonico, e non sapevano né perché, né su qual via marciassero, ma erano divertenti a vedersi come una compagnia di cadetti di Guascogna. Furono davvero i cadetti di Guascogna della letteratura italiana, e battagliarono senza scrupoli, ma non senza valore ed utilità. Oltre di che, s'immortalarono per parecchi bei tiri: più bello di tutti quello d'aver costretto Giosuè Carducci a capitanarli. Come il vecchio e innocente cavalier Goetz di Berlichingen che esce dal suo castello, e, senza saper di che si tratti, si lascia persuadere ad assumere il comando dei contadini rivoltosi con la speranza di dirigerne a buon fine la violenza, Giosuè Carducci, tra riluttante agli strani contatti e voglioso di menar le mani alla testa di una balda gioventù, si lasciò tirar fuori dal nascondiglio, e si fece portar sugli scudi, lui ispido e torvo, Ercole delle dodici fatiche diurne, da una falange di guerrieri azzimati e lascivi che nei loro canti marziali celebravano un Ercole della tredicesima fatica notturna. Dicevano di voler continuare il maestro, e lo continuavano, a modo loro: raffinando il letterato e narcotizzando il cittadino. Erano gente di spirito, sebbene tra quella gente di spirito ci fosse qualche prosatore atletico, come l'autore del *libro di don Chisciotte* e un giovinetto che si chiamava e si chiamerà sempre Gabriele d'Annunzio.

I giovani d'oggi non hanno spirito. E credono nella vita dello Spirito, con un'antitesi che solo in apparenza è scherzevole. Giacché i giovani d'oggi non scherzano. Leggete le loro polemiche, e paragonatele alle *Cronache bizantine* o al *Giobbe* di Mario Ba-

lossardi. La gente di trent'anni fa, anche quando faceva cose da non confondere con la ridanciana fatuità di Lorenzo Stecchetti, polemizzando si divertiva. La violenza era tutta di superficie, senza mal'animo. Trovato lo spunto, provavano un gusto matto a tornire la frase insolente e a stuccare di smagliante retorica la maldicenza. Un po' di dilettantismo letterario, a guardar per il sottile, si scova anche nel carducciano *Intermezzo di rime* e nelle meravigliose diatribe delle *Confessioni e Battaglie*. C'era — in Carducci un po', negli altri moltissimo — il letterato di vecchio stampo, cui sfavillano gli occhi di voluttà e sale il buon sangue col buon vino alla testa, quando una irsuta parola arcaica o un giro sintattico latineggiante, muscoloso e tondo come una schiena di delfino, guizza fuori dai ripostigli della memoria a far più allegra la vendetta. Vendetta sanguinaria, a interpretare senza sottintesi gli urli dell'assalto; ma, in realtà, pervasa dalla bonaria festevolezza con cui il letterato di tipo boccaccesco burlava l'ignoranza dei frati, e profumata dall'aristocratica finezza con cui Ludovico Ariosto giocava a gatto e topo col vescovo Turpino.

Ma le polemiche dei giovani d'oggi sono secche, concitate, aspre, povere di buon gusto e di misura, cariche di autentica passione. Se Carducci, combattendo per la forma classica contro le grullerie romantiche ed arcadiche, sapeva di scendere in campo a propugnare una vita virilmente attiva contro i compromessi e i languori; se questo sostrato morale diventò poi, nei continuatori di Carducci, un sottinteso sempre più fievole e convenzionale sotto l'invadenza del puro problema letterario; nei giovani d'oggi non v'è né fusione, né sostrato, né sottinteso. Il loro ci-

vismo prevale sul loro buon gusto; la loro volontà di rinnovamento spirituale è così chiara, lampante e prepotente che qualche volta l'autonomia del giudizio letterario ne soffre. Sono più spesso moralisti che letterati, e, sebbene il moralista sia per solito l'anello intermedio fra il galantuomo e la canaglia, nessuno e nemmeno quelli che li trovano odiosi osano giudicarli spregevoli o bugiardi. Il bel cielo azzurrino della nostra vita spirituale, così semplice, ragazzesca e godereccia da tre secoli in qua, s'è attediato di qualche nuvola temporalesca. E, malgrado il rimpianto per il bel tempo e per i bei tempi della comoda tolleranza e dei ritmici salamelecchi, v'è un'oscura coscienza generale, in Italia, che aspetta con qualche desiderio il temporale, e la sua frescura e la sua purità.

Poiché non si tratta di un moralismo gesuitico o bigotto. Si adopera questa brutta parola di mala fama, perché in Italia deve parer moralismo tutto quel che non è indifferenza cinica e balorda. Si tratta di un ansioso, perenne e intransigente interessamento per la vita interiore, di una faticosa esplorazione verso il comun centro di forza, da cui emana o dovrebbe emanare la vita religiosa, politica e intellettuale di un grande popolo. Chi ha conosciuto qualche ultimo campione del vecchio tipo letterario italiano, sa che la fede irruenta e il furore polemico egli li pescava dal fondo del calamaio: nella vita quotidiana era poi conciliante e pazzerellone, e chiacchierava di femmine e raccontava salaci *qui-pro-quo*. Oggi, invece, accade d'incontrare scrittori, che, al caffè o nella pubblica via, sono quali sono sulla carta stampata: spietati contro la falsità, contro la superficialità, contro il ghirigoro stilistico che decora il vuoto.

Che cos'è la cultura, la grande cultura, se non l'unità delle sorgenti da cui dipende la vita, se non l'armoniosa dipendenza di tutte le attività da un intimo fuoco centrale? Appunto questa unità si ricostituisce oggi in Italia; e, sebbene i giovani siano divenuti insensibili a certe squisitezze formali e trattino la letteratura piuttosto da chirurgi che da amanti, sebbene, a furia di far la guerra contro la pedanteria, ci abbiano poi rimesso il senso dello stile, tuttavia intendono la sostanza del fenomeno letterario con una intensità e con una dirittura di cui da gran tempo s'era perduto in Italia il segreto. Hanno liberato l'arte dalla prigionia accademica, e l'hanno messa in contatto col pensiero e con la vita. Mentre fino a qualche tempo fa un letterato credeva di umiliarsi, scendendo dalla torre di avorio per propugnare una opinione sulla verità o per partecipare a un conflitto politico e religioso, oggi l'estetismo appare, qual è, un segno d'impotenza, e lo scrittore che, incapace di tuffarsi nel flutto della storia, guarda gli eventi attraverso lo spiraglio della " pura bellezza ", è giudicato un frammento d'uomo. E non altra che questa può essere la base di un nuovo umanesimo: la restaurazione di tutto l'uomo nella sua integrità spirituale e pratica. Questo è l'umanesimo e questa è la cultura. Poiché siamo sulla buona via, la cultura cresce non tanto di estensione quanto di intensità. Il letterato italiano che per solito era e rimaneva un minorenne, sensuale, indisciplinato, infarcito di cognizioni scolastiche e, malgrado tanta farragine di cose imparate a memoria, fondamentalmente ignorante, tende ora verso la maturità. Vedetelo, se vi càpita l'occasione, in un gruppo di stranieri: francesi o tedeschi o inglesi. Uditelo, mentre parla fra gli stranieri. Non lo

ascoltano più con la cordiale e sprezzante simpatia con cui gli uomini forti ascoltano il cicaleccio delle donne e dei cicisbei. Cominciano a sentire di trovarsi davanti a gente di pari diritto. Non parlano più delle cose nostre come di quelle del Portogallo o della Grecia moderna. Se le ignorano, se ne dolgono, e, potendo informarsene, lo fanno con un misto di sorpresa e di rispetto. Non reputano ancor necessaria la nostra lingua ma la stimano già utile; e non utile soltanto per cantare qualche romanza, né piacevole soltanto per quella sua famosa dolcezza fonica. esaltando la quale parevano ridurre lo strumento espressivo di un popolo che fu grande al valore di una leccornia.

Le opere di questi nuovi italiani non sono capolavori. Quel ch'è grande è la loro opera. Non valgono per i risultati, ma per il desiderio e la passione. Non hanno creato un grande periodo di cultura, ma di questo periodo stanno scrivendo la prefazione. Per la prima volta da grandissimo tempo il comune maestro dei giovani non è un poeta, ma un pensatore: Benedetto Croce. Sono pochissimi quelli che lo riconoscono per maestro in senso stretto, accettando la sua filosofia e mettendosi dal punto di vista dei suoi giudizi. I più recalcitrano ed esitano. Ma anche quelli che lo rinnegano dipendono, e lo sanno, in buona parte da lui. La nuova energia dell'organismo spirituale italiano è dovuta alla stricnina filosofica che gli hanno iniettato nel sangue Benedetto Croce e quelli che, seguaci o dissenzienti, si riconnettono a lui.

***

Se si dovesse dire in quali forme questa nuova energia si manifesti, resteremmo per qualche istante in imbarazzo. Storia? Filosofia? Religione? Politica? In generale, sì. Ma, osservando i particolari, dobbiamo ripetere la nostra osservazione di poc'anzi: mancano le grandi opere. Del coraggio e della potenza di mettersi a un grande lavoro di costruzione tutti i giovani fino ad oggi difettano. E, se v'è una parola che possa genericamente indicare l'attività dei nuovi italiani, questa parola è tale che Benedetto Croce la udrebbe con diffidenza ed avversione: giornalismo. Non che tutto ciò che s'intende per giornalismo rifluisca verso le nuove correnti di pensiero, né che tutto il nuovo pensiero si esprima in quelle forme che il pubblico chiama giornalistiche. Ma giornalisti, in senso largo, sono tutti gli uomini nuovi: scrivano poi in quotidiani di grande formato o in giornali letterarii settimanali o in riviste mensili o bimestrali, o facciano libri; esercitino la professione di giornalisti, o quella di insegnanti, o vivano di rendita, non importa. Sono giornalisti per il carattere frammentario e polemico della loro attività, per la necessità che li domina di tenersi al contatto con le grandi masse, per la volontà pratica di divulgare il loro stato d'animo e d'esercitare un'influenza immediata. Lo stesso Croce, pubblicando *La Critica*, ha contribuito a creare questa situazione, sebbene, d'altro canto, egli — ed egli solo finora — sia capace di opere di lunga lena, di salda struttura e di lenta efficacia. Ma tutti gli altri sono critici e giornalisti, scrittori proteiformi ed ambigui, che, vivendo in perenne contatto con la

filosofia e con la storia, non possono aspirare al titolo di filosofi e di storici; che, appassionandosi per la religione e per la politica, non saprebbero partecipare a un concreto movimento religioso né determinare un'azione pratica; che, adorando l'arte, preferiscono la rinunzia alla mediocrità. Il loro còmpito è di quelli che si chiamano modesti e transitorii: rinnovare l'ambiente, modificare il gusto, costituire il contenuto nuovo per le forze che sorgeranno domani. Sono distruttori ed annunziatori, il cui nome sarà presto dimenticato, la cui sostanza passerà integralmente in chi, giungendo dopo di loro, saprà mietere ciò ch'essi, con aspra e malinconica tenacia, seminarono.

Giacché oggi gli artisti e i letterati puri non sono che spigolatori di campi definitivamente falciati. Così in Italia, così dappertutto in Europa. Se è evidente che la nostra cultura sale, è anche più evidente che alla letteratura non resta più nemmeno un gradino da scendere. I poeti, i narratori, i drammaturgi hanno talvolta ingegno, buona volontà, esperienza d'arte; ma non han quasi mai nulla da dire. Dopo circa un secolo dal rinnovamento e dalla battaglia romantica siamo tornati peggio di prima. Peggio, perché ai tempi dell'Arcadia il decoro stilistico e la perfezione del gusto potevan chiedere indulgenza per la vuotaggine dell'anima, mentre i nostri contemporanei profittano della libertà romantica per scrivere alla carlona e della tradizione classicheggiante per esimersi dal dovere di vivere, di pensare, di sentire. Quale precipitosa decadenza dopo Manzoni e Leopardi, ch'erano riusciti ad esprimere e a comporre nell'antica euritmia la civile e religiosa serietà dell'uomo nuovo! La tragica ansietà romantica e la classica armonia convivevano in un miracoloso equi-

librio, che con l'andar del tempo parrà sempre più stupendo. E, notando che dal Leopardi al Carducci fu regresso, Enrico Thovez s'era messo per la buona via, quantunque abbia preferito, a parer mio, di diminuire e d'intorbidare il significato della sua giusta visione. Il regresso fu, non tanto nell'arte, quanto nei motivi di quell'arte; non nella potenza geniale di Carducci, ma nella sua mentalità, troppo debole in confronto di un Leopardi o di un Manzoni, e nella sua guerra al romanticismo, ch'egli combatteva non per averlo superato, ma per non averlo capito. La sua vigorìa di carattere e la sua natura artistica furono tali ch'egli avrebbe ben meritato di divenire un grandissimo interprete d'umanità. Ma il limitatissimo orizzonte intellettuale entro il quale crebbe e si nutrì lo costrinse a una visione storica settaria, a una futile negazione del cristianesimo, a una volontaria aridità di esperienza sentimentale. Il letterato, che in Manzoni e in Leopardi era già tutt'uno col poeta, in Carducci ricomincia a soffocare il poeta. Egli è l'ultimo dei grandi individui nella nostra letteratura: non più completo, ma complesso ed agitato ancora. Dopo di lui l'ideale di cui avevamo vissuto per un secolo si disperde nella sensualità intransigente di d'Annunzio e nella ondeggiante sentimentalità di Pascoli. E sono questi gli ultimi grandi poeti. Si è felici di poter dare ragione, una volta tanto, al Carducci pensatore. Aveva ragione, quando asseriva che la poesia aveva le ore contate.

Risorgerà, ma non per virtù della pura letteratura. Vi sono oggi alcuni, che propugnano il ritorno a Carducci. E non s'accorgono che dalle *Odi barbare* alle *Cronache bizantine*, e dalle *Cronache bizantine* ad oggi è andato sfumando quel che nel tempera-

mento di Carducci v'era di più grande: l'uomo, il cittadino. Quanti dei suoi scolari possono pretendere di aver battagliato o di voler battagliare per l'ideale civile di Carducci? Visto nella sua realtà, il ritorno a Carducci è o vorrebb'essere un ritorno al letterato puro. Ed è un tentativo reazionario contro il nuovo pensiero e la cultura in marcia. Se vincessero, avremmo l'ennesima incarnazione della nostra Arcadia immortale. Giacché ai poeti, presi uno per uno, è tutt'altro che necessario essere pensatori, ed anche un uomo dimezzato, senza passioni e senza convinzioni, può scrivere, se le Muse vogliono, un bellissimo sonetto. Ma anche le grandi forze individuali si aduggiano, quando tutto un popolo considera la poesia dal punto di vista dei letterati e s'inaridisce quell'*humus* di fede, d'ideale e di pensiero, entro cui l'arte dei periodi gloriosi affonda le sue radici (v. la Nota a p. 460).

È superfluo dire agli intelligenti che in questo scritto (pubblicato il 15 ottobre 1910) non intendevo disegnare un autoritratto. Mi parrebbe stolto un critico che s'esibisse ai lettori, piagnucolando: ecco, a me manca il senso dello stile; io non intendo certe squisitezze formali; io sono chirurgo e non amante di poesia. Non credo che le debolezze della mia critica sian queste; e, se credessi, smetterei. Più stolto ancora mi parrebbe quello scrittore che si picchiasse il petto davanti al popolo gridando: il mio entusiasmo morale è immenso; io sono rinnovatore e precursore; il mio nome perirà, la mia opera resta. Non ho tenuto presente né il tale né il tale altro scrittor giovane;

ma un po' tutti, in certe loro caratteristiche approssimativamente comuni, esagerando il tipo, come sempre avviene in queste generalizzazioni, sì nel bene che nel male. È anche superfluo dire che, notando una qualche rozzezza nel modo che questi giovani hanno di sentire la letteratura, intendevo di paragonare il lor modo a quello di un Foscolo o di un Leopardi e non a quello di un qualunque filisteo grammatico e sgrammaticato dei giorni nostri. L'antica squisitezza umanistica io ritrovo oggi soltanto in Renato Serra (*Scritti critici*, Quaderni della " Voce „, n. 6); né mi impedisce di gustarla quella snervata e languida femminilità che pur muoverebbe talvolta ad impazienza un lettore meno equanime.

Peggio che superfluo, reputerei ozioso e molesto dar notizia ai lettori della gazzarra carnevalesca (chiamata con termine eufemistico *polemica carducciana*) che seguì a questo mio scritto. Chi vuol vedere documentate in ogni punto le ragioni intellettuali e morali per cui mi parrebbe d'avvilirmi, scendendo altra volta a battaglia con questi uomini d'arme, può leggere la mia lunghissima risposta (nella *Cultura*, 1° marzo 1911, col. 142-160) alla " demolizione „ che un di questi carducciani aveva tentato di un mio discorso sulla personalità di Goethe.

Raccoglierò solo — come suol dirsi, per la storia — un paio di documenti, togliendone qualche parte che per il pubblico imparziale ha scarsa importanza, ed aggiungendo qualche parola di spiegazione. Credevo di conoscere il pensiero e i sentimenti dei " carducciani „ di Firenze: avevo letto " Miti e Fantasie „ del prof. Romagnoli, sbadigli del dolce far niente che il poeta modula in belati arcadici; avevo letto le novelle scherzose e grassoccie di Massimo Bontempelli;

e m'eran parse carine parecchie di quelle raccolte nel volume *Socrate Moderno*, scadenti quasi tutte quelle di *Amori*. Avevo anche letto le " Odi „ di questo secondo carducciano (Modena, A. F. Formiggini) e a pag. 79 avevo trovato un'ode all'*Adriatico*, ove, tra l'altre cose, si legge:

E a te verrò, città che penso chiara
e mite e linda. Tenero il tuo nome
suona così ch'io t'affiguro come
una bionda fanciulla agile, Zara.
a te verrò: da te prenderò il moto
pe' tuoi prossimi lidi;
ma calmo, senza gridi
pugnaci, senza andar garrendo a voto
di patrie schiave, acre desìo di guerra
a chi ignora che un sol cielo ha la terra.
Che importa in quale o nostra o strania lingua
suonan le leggi onde la vita è trista
là come altrove? in quai color si lista
una vecchia bandiera che distingua
i cuori e imponga ai loro affetti norma?
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . oh quanto era più saggio
gl'ideali obliare
conversando col mare
senza attender risposta! . . . . . .

I versi sono bellini: chiari, lindi, innocui, scipiti. E mi pareva di potere affermare, con tranquillità di coscienza, nelle pagine che precedono, che dalle *Odi Barbare* alle *Cronache Bizantine* e dalle *Cronache Bizantine* al carduccianesimo militante di oggi " è

andato sfumando quel che nel temperamento di Carducci v'era di più grande: l'uomo, il cittadino „. Mi pareva di poter chiedere, senza dubbio alcuno sulla risposta, quanti fra i pretesi carducciani possano pretendere " di aver battagliato o di voler battagliare per l'ideale civile di Carducci „. Non risposero, infatti, per allora, i carducciani di quello stampo; anzi, mentre mi assalivano con allegre insolenze, per altre cose da me dette, o non dette, in quell'articolo, cancellarono prudentemente quel periodetto pericoloso dalle citazioni ad *usum delphini* del mio articolo. Ma quel periodetto non voleva uscir loro di mente; sentivano — con una rispettabile chiarezza di autocoscienza — che presto o tardi il pubblico, anche il loro pubblico, si sarebbe accorto con ilarità che i più sfegatati difensori di Carducci sono proprio, fra gl'Italiani d'oggi, i più remoti dalla poesia e dall'ammaestramento di Carducci. Ed ecco, tre mesi dopo, un d'essi (non bisogna dimenticare che sono due in tutto), e precisamente l'autore di " Miti e Fantasie „ venne a ripetere al pubblico, con quella impetuosa originalità che lo distingue, il mio articolo su " Cultura e Letteratura d'oggi „, rovesciandone meccanicamente il contenuto, impoverendone la sostanza e diluendone l'espressione in un'ora di conferenza. Da un lato ci sono quelli che credono in qualche cosa; dall'altro i cinici e i dilettanti. Ma era avvenuto una specie di *chassez-croisez*. Gli autori dei " Miti e Fantasie „ e dell'Ode all'*Adriatico* rinnovano nel culto carducciano il culto delle civili idealità carducciane, gli altri sono gli arcadi del pensiero, i sofisti, senza convinzione e senza passione. Qualcuno, e specialmente Goffredo Bellonci, non resistette all'indignazione; io volli notare il plagio.

Ecco dunque il primo documento: una lettera pubblicata nel *Giornale d'Italia* del 18 febbraio:

A me la conferenza del prof. Romagnoli pare un fausto e memorabile avvenimento. Mi piace per quella piena e ardente franchezza, con cui il conferenziere manifesta la sua risoluta avversione contro la critica: confessando implicitamente di non prendersi sul serio quando critica Pindaro, e tanto meno critica i critici, e meno ancora quando critica i critici dei critici (polemizzando, p. es., col Parodi che aveva criticato lui Romagnoli, il quale aveva criticato Wilamowitz, il quale alla sua volta aveva criticato Pindaro). Buono a sapersi. Anche mi piace, la conferenza, per quella improvvisa epifania di un Romagnoli tutto acceso dall'ideale civile e patriottico di Carducci. Non credevo che così fosse, ed avevo espresso il mio dubbio — nel quale trovai consenziente Benedetto Croce — circa quattro mesi or sono. Alla fine del quarto mese il prof. Romagnoli ci appare grondante di lacrime e irato ai patrii numi così da rinfacciare la tiepidezza degli ideali giusto a quei critici che in autunno credevano di notarla nei cosidetti neo-carducciani. E ci denuncia alle oche del Campidoglio. Ciò dimostra l'utilità della critica, alla quale dovremo pure un po' di riconoscenza, se, lasciata la chitarra di "Miti e Fantasie", il prof. Romagnoli pubblicherà qualche giorno un volume di canzoni guerresche.

Ma, più che per ogni altro motivo, mi piace quella conferenza per la luce meridiana che versa sulla mente e sull'opera del prof. Romagnoli. Con tenacia che non sarà mai abbastanza lodata egli ha lavorato vent'anni a una traduzione di Aristo-

fane. Ma un bel giorno non è rimasto più un verso d'Aristofane da tradurre. Allora il prof. Romagnoli ha sentito tutta in sé trafusa la personalità del poeta delle " Nuvole „. L'Italia gli è parsa Atene; Carducci Eschilo; d'Annunzio forse Euripide; Benenetto Croce Socrate, corruttore della gioventù; noi " giovanotti „ siamo sofisti o discepoli: avversari in apparenza ma simili in realtà a Socrate-Benedetto, o anche scolari in apparenza, ma in realtà diversi. Tutto questo è un po' confuso; ma è lampante che il nuovo Socrate ed i nuovi sofisti, con quell' abuso di dialettica che pure non impedì alla Germania di arrivare a Sédan, manderanno la patria in malora, e che fra poco un critico-Alcibiade (Emilio Cecchi? Giuseppe Prezzolini?) taglierà la coda al cane, offenderà i simulacri degli dèi e assumerà il comando della flotta. Gli arconti sono avvisati.

Insomma, il prof. Romagnoli, dopo aver tradotto Aristofane, lo vive. È un fenomeno noto ai naturalisti che vi sanno spiegare come si formino i tessuti dell'animaletto entro la polpa della pera o nella grana del formaggio. Perché s'indigna, dunque, il nostro amico Bellonci? Teme di dover assistere alle ultime ore di Benedetto Croce condannato a bere la cicuta? Lo stesso conferenziere ha riconosciuto che noi siamo un po' meno pericolosi dei nostri prototipi. E giova notare che, come il professor Romagnoli non ha scritto ma ha tradotto le " Nuvole „, così anche la cicuta sarà, in certo senso, tradotta. Invece di subire un processo sentiremo qualche altra conferenza; e, invece di quello sgradevole decotto, qualcuna fra le gentili signore che hanno meritamente applaudito il brillante ed estem-

poraneo civismo del prof. Romagnoli, padre putativo della patria, ci mescerà la solita tazzina di thè.

Il secondo documento è anteriore: è un'altra lettera mia pubblicata dal *Giornale d'Italia* del 22 dicembre 1910. La riproduco, perché ancor oggi non riesco a considerar diversamente la " polemica carducciana „, come nel " carduccianismo „ dei due arcadi egregi non riesco a veder altro da quel che ci vedevo il 15 ottobre:

Signor Direttore,

Non avrei voluto partecipare alla polemica carducciana: mi asfissia il polverone delle parole inconcludenti, mi ripugna il mettere a nudo la sostanza reale di certe battaglie " ideali „. Ma Benedetto Croce, chiamandomi direttamente in causa, mi costringe. Sarò breve, perché posso parlare di me soltanto. Dicevano che io sono filosofo e filosofo-fonografo, crociano e ripetitore di Croce: guerreggiando contro Croce, gli addebitavano le mie opinioni critiche; inviperendo contro di me, mi addossavano il peso (troppo grave per le mie spalle) del sistema crociano; proteggendo Carducci, intendevano colpire con lo stesso fendente Croce e me.

Ch'io passi per filosofo, è ridicolezza imputabile solo alla cancrenosa ignoranza del letterato italiano di vecchio stampo, per cui è metafisica tutto ciò che s'alzi di una spanna sopra il livello della retorica; ch'io sia bollato per lacché *di Croce, mentre non in un solo istante della mia vita ho saputo accettare integralmente la filosofia crociana, e nei miei due scritterelli propriamente filosofici (uno del*

1903, l'altro del 1908), ho sostenuto, forse infelicemente, idee che con l'Estetica crociana sono incompatibili, è calunnia che potrebbe attribuirsi a mala fede, ma che preferisco ascrivere a una grossolana insipienza, secondo la quale chiunque non sragioni ha da chiamarsi Croce o Crociano, zuppa o pan bagnato, a un dipresso come tutti i cani da pecoraio si chiamano Fido.

Ma indubbiamente a mala fede è dovuta la confusione fra la critica carducciana del Croce e le opinioni che intorno al Carducci ho sostenute io in una conferenza, che è tutta una polemica contro il Croce, come il Croce stesso ha asserito ieri sera sul Giornale d'Italia, *togliendomi l'impiccio di una dichiarazione che in bocca mia sarebbe parsa vanità. Amo la verità assai più che una ambiziosa indipendenza; non saprei di che vergognarmi se pensassi in tutto e per tutto come pensa il Croce; né, d'altro canto, per aver colto qualche verità che a lui è sfuggita o per non aver capito qualche parte del suo pensiero, credo di dover sopprimere un sentimento di riconoscenza e di ammirazione per tutto ciò che ho imparato da lui e per la formidabile spinta ch' egli ha data alla cultura italiana, o di dover rinnegare quel legame ideale che mi pare di riconoscere fra i piccoli sforzi miei e la sua grande opera.*

Credere che con un uomo superiore non si possa vivere se non in istato di feticismo o in convulsione d'insolenze, è cosa degna di anime basse, e ripugna al Croce, come ripugnerebbe al Carducci.

Adsum qui feci. *Drizzino dunque contro di me le loro spade i neo-carducciani di Firenze. E non dirò a quei signori né al pubblico, il quale in gran*

parte lo sa, che in quella mia conferenza, carica di espressioni e di analisi ammirative, non pensai minimamente di negare la grandezza della poesia carducciana. Cercai di interpretarla a modo mio, contrapponendomi alla critica del Thovez (che ammiro anch'io per l'ingegno e il coraggio con cui, ponendo la questione carducciana, ha contribuito all'intelligenza del poeta mille volte meglio degli urlanti camelots *di Firenze), e respingendo, con tutto il rispetto, anche la formula del Croce, secondo il quale Carducci è il poeta commosso della Storia. Cercai di dimostrare che la visione storica di Carducci manca di equilibrio e di coerenza estetica, ed affermai che la grandezza del poeta è nel suo sentimento della natura, sottolineato da un grandioso* pathos *di patria, di parte, di ideale democratico, che, pur non giungendo ad organizzarsi epicamente, circonfonde d'una sublime malinconia elegiaca, quell'esaltazione classica e panica della vita naturale, che nei successori, poveri di fede, doveva gradatamente degenerare in un sensualismo dilettantesco.*

Tutto ciò, in pochi righi, non è chiaro; diverrà, spero, più chiaro quando, dalle idee che ho esposte nella conferenza, maturate, rifuse, documentate, trarrò un saggio critico, con cui mi lusingo di persuadere anche il Croce che io non sminuisco, ma sposto il valore di Carducci poeta civile. E contro queste mie bestemmie demolitrici avranno allora tutto l'agio di sbizzarrirsi quei signori di Firenze.

Ai quali tuttavia — e sarà bene dirlo una volta per sempre — non importa nulla di Carducci. E ne dò subito la prova. Quella mia conferenza, preparata in gran parte sul finire del 1909, letta a

Roma e a Torino nell'aprile seguente, a Napoli nel maggio, riassunta largamente, e talvolta con tono che trascendeva le mie intenzioni, da giornali e da riviste, li commnove mediocremente fino a tutto ottobre. A ottobre la Stampa *e il* Mattino *pubblicano un mio articolo, ove, fra varie altre cose, dico a un dipresso che alcuni scrittorelli vogliono rivendere la loro mercanzia avariata, sfruttando il bandierone carducciano; e che un gruppo di carducciani, cui siano totalmente estranei gli ideali civili e patriottici di Carducci, è un'Arcadia mal dissimulata. Insorgono allora,* in difesa di Carducci, *e pubblicano una diatriba, nella quale le mie parole sono materialmente falsificate, il loro senso è travisato, e si fa credere al lettore ch'io abbia dato d'arcade a Carducci.*

Taccio; perché amo discorrere di letteratura, ma non amo erigermi a censore di costumi letterarii. Benedetto Croce, dissenziente da me finché parlo di Carducci, è pienamente d'accordo con me nel giudizio che ho dato dei neo-carducciani: lo accetta e lo ristampa. Raddoppiano i colpi, sempre in difesa di Carducci, tacendo al pubblico la grottesca confusione che fanno tra il Croce e me, tacendo anche a sé medesimi la diversità delle ragioni che li animano di santo furore contro l'odiato maestro e il pedissequo discepolo. Combattono il maestro perché, per colpa sua, da una diecina d'anni i letterati italiani sono costretti a capire o fingere di capire qualche cosa; e tumultuano in una guerra servile, superflua, perché non credo che alcuno voglia contrastar loro quella libertà che con tanto schiamazzo pretendono: la libertà di non capire. Ma, con maggiore animosità, aggrediscono l'indegno

discepolo, nè soltanto perché, essendo il discepolo ben lontano dalle altezze che poté raggiungere il maestro e solo pochi palmi più in su ch'essi non siano, sperano con maggiore probabilità che le loro frecce lo colgano. Non solo per questo. Anche perché l'indegno discepolo parla di letteratura recentissima su due grandi quotidiani, e ne parla con intransigente sincerità, e ne giudica secondo un criterio, in base al quale è inverosimile che il novellatore di "Amori" passi per un nuovo Boccaccio o che il poeta di "Miti e Fantasie", passi per un nuovo Carducci. Vorrebbero che la critica, considerata la penuria dei tempi, riducesse la sua misura. Ed hanno un po' di ragione, come un po' di ragione aveva anche Innocenzo Frugoni contro il Baretti. Ma la critica è, per suo istinto, conservatrice degli alti valori letterarii; e mancherebbe alla sua missione, se temesse di incorrere nell' odio della letteratura scadente.

Preferirei essere così ingenuo da credere sul serio che si combatta intorno a Carducci. Ma tanto furore, che sarebbe già incomprensibile contro il signor Ladenarda, diventa addirittura isterico contro chi vuole ammirare Carducci a modo suo, e si rivela una bugia, quando si ricordi che fu fatto passare per un anticarducciano il Croce e che mi s'è fatto dare dell' arcade al Carducci. Più ci ripenso, e meglio mi convinco che un naturalissimo dissidio tra i critici severi e i genii sfortunati è l' unico fondo serio e rispettabile di quest' amena baruffa, nella quale sono state trascinate le ombre di Carducci, trattato da filosofo, e di De Sanctis, trattato da mascalzone.

Mi duole di non aver saputo ammirare abba-

stanza le novelle di un professore permaloso; mi duole anche di aver dovuto tacere — per il rispetto che meritavano le sue traduzioni dal greco — intorno ai libri recenti di un altro professore che va minacciando di "stritolarmi", e, non soddisfatto di raggiungere la quarantina con la nomèa di buon traduttore, vuole a ogni costo varcarla, affogando sotto le sue infelicisissime poesie e le sue sollazzevoli invettive la filologia, la filosofia, e tutti i Wilamowitz, i Vitelli, i Croce e i Borgesi che gli dàn noia, forse per intonare il sublime canto della solitudine sopra la terra purificata da questa novissima specie di diluvio universale. . . . . .

. . . . . .

Ma più d'ogni altra cosa mi duole, illustre signor Direttore, di aver dovuto occuparmi di queste miserie. Purtroppo il dibattito, privo di ogni serietà ideale, doveva fatalmente avviarsi ad una cosiffatta conclusione. E appena appena riesco a consolarmi, nella speranza che il pubblico, resosi finalmente conto che questa strepitosa polemica carducciana era poi una bega di professori, voglia concluderla con una di quelle tonde risate che ristabiliscono l'equilibrio e purificano l'atmosfera.

Certo, non potevo sperare che mi dessero ragione i signori Romagnoli e Bontempelli. Ma delle due tesi ch'io volli dimostrare, la prima, quella dell'indifferenza di costoro rispetto a Carducci, è troppo evidente perché valga la pena di spendervi ancora una parola. Non solo gli spiriti e le forme della loro povera arte sono la negazione dell'arte e del pensiero carducciano; non solo essi, che vanno urlando: Carducci! Carducci! da circa un anno, si sono ben guar-

dati dallo studiare un solo problema carducciano (con quel pudico e costante affetto con cui studiano, commentano, pubblicano gli scritti del Carducci i suoi veri scolari ed amici di Bologna e di Firenze); non solo hanno evitato, con ammirabile costanza, di preparare non fosse che una recensione seriamente informativa di un solo lavoro sul Carducci, ma hanno fatto d'ogni erba fascio, tentando, per darsi un contegno e una missione, di far credere al pubblico che esiste in Italia tutta una scuola anticarducciana, con Benedetto Croce condottiero e Thovez, Fr. Enotrio Ladenarda, Borgese, Prezzolini, Bellonci, Cecchi, gregarii. Tutti questi sono crociani e anticarducciani. Crociano l'infelice Ladenarda; crociano Thovez; d'accordo con Thovez Benedetto Croce che ha cominciato i suoi studi carducciani polemizzando col Thovez; crociano Bellonci; d'accordo con Thovez io, che pure ho detto il mio parere sul libro di Thovez, anche prima che Croce dicesse il suo (cfr. *La Vita e il Libro*, prima serie, pagg. 311-322); d'accordo con Croce io, che ho tenuto una conferenza su Carducci tutta quanta in polemica con Croce, come lo stesso Croce, nella vana speranza di dissipare l'equivoco, notò nel *Giornale d'Italia* del 21 dicembre 1910. Il vero è che dei sunnominati due soli han voluto diminuire il valore della poesia carducciana: il Thovez in modo serio ed onesto, il Ladenarda con una furia risibile, e, oltre questi, Paul Heyse con deplorevole superficialità, ma con una franchezza ch'io per conto mio trovo rispettabile e degna di umana tolleranza.

Vedete cosa càpita a questo povero vecchio! Adora l'Italia, ne traduce in tedesco i poeti, usa cortesia e riguardo a tutti gl'italiani. Gl'italiani, ahimé, non ancora dignitosi verso lo straniero e pronti ad adulare

chi renda loro giustizia, celebrano Heyse quasi ch'egli fosse un Heine, uno Schiller, un Goethe. Ma un giorno questo buon vecchio commette una leggerezza: scrive a un tale una lettera dando ragione al signor Ladenarda contro Giosuè Carducci. E gli permette di pubblicarla. Quale tumulto di vergognose insolenze contro lo scrittore ottuagenario che fino al giorno innanzi levavan tutti alle stelle! (1). Ne sono ancora intronato ed offeso. Subito, il 20 dicembre, Paul Heyse scrisse una lettera alle *Münchener Neueste Nachrichten*, per difendersi, per spiegare, per chiedere una tregua di Dio. Rincararono la dose. E parecchi giornali pubblicarono un trafiletto con titoli di questo genere: *Paul Heyse si pente*, *Paul Heyse si rimangia, Paul Heyse ritratta....* Oltre tutto, gli davano anche di vile.

Ora questa era un'accusa iniqua. Bisognava procurarsi quel numero di giornale, leggerlo, tradurlo, prima d'invelenire in quel triste modo contro un vecchio scrittore onorando, colpevole solo d'avere errato in un giudizio critico. Diceva dunque lo Heyse: "Malgrado la grande ammirazione con cui questa nuova poesia fu accolta in Italia, io non potei nascondermi che il poeta mi riusciva ora meno attraente che nelle sue liriche giovanili. Lo trovavo manierato, gonfio, pieno d'immagini ricercate e non direttamente intuite, tutto dedito a un genere di classicismo atto a provare piuttosto la sua dottrina che un genio poetico originale... Tuttavia mi persuasi che forse a me

(1) A onor del vero, i signori Romagnoli e Bontempelli, che di Carducci s'infischiano e, quanto a Paul Heyse, non osavano sperare di farlo passar da crociano, si sono tenuti, una volta tanto, in dignitoso riserbo.

straniero era negata una retta intelligenza di questa nuova lirica romanza, e in ogni modo volli far noto al pubblico tedesco colui ch'era dagli italiani celebrato come il più grande poeta dei nuovi tempi e che s'era reso meritevole di grande rispetto anche per molti nobili lavori di storia letteraria e di critica „. Sull'evoluzione politica del Carducci Paul Heyse non si credeva abbastanza competente da emettere un giudizio. " Ma, quando visitai il poeta a Bologna, non ebbi della sua personalità un'impressione molto favorevole. Mi parve freddo ed orgoglioso, ed anche col suo traduttore non fu molto espansivo „. Qualunque uomo ragionevole — aggiungo io tra parentesi — comprenderà che doveva esservi un'istintiva avversione tra la facile e leggiadra arte di Paul Heyse, scrittore di educazione borghese e di sentimentalità femminea, e il temperamento raccolto, muscoloso, potente all'assalto, di Carducci. Chi non ha dimenticato il vecchio *homo sum et nihil humani* comprenderà anche come un incontro personale non potesse che mettere in crudo rilievo questa inconciliabile diversità. E nell'anima dello scrittore tedesco — mondano, cortese, delicato — la classica e plebea alterigia dei modi di Carducci valse a confermare l'impressione sfavorevole ch'egli già sentiva di fronte alla sua arte.

In queste condizioni egli riceve il libro del Ladenarda. Gli spiace quel tono appassionato e settario; lo persuade, tutto sommato, il giudizio. E all'amico, per mezzo del quale il Ladenarda gli aveva inviato il libro, scrive, manifestando la sua " soddisfazione che anche in Italia sia sorto qualcuno a deplorare [nel Carducci] la mancanza di quel puro, ingenuo, cordiale lirismo cui da Goethe in poi siamo avvezzi „. E qui

cominciano le sciagure di Paul Heyse. Il Ladenarda si mette in diretta comunicazione con lui, gli manda i fogli di stampa del secondo volume, gli chiede il permesso di dedicarglielo e di pubblicar come prefazione la sua lettera. Heyse disapprova energicamente il tono del libro che lo fa somigliare a un libello dettato da " cieco odio e da personale inimicizia ", deplora il " sarcasmo sanguinoso " e le " frasi scurrili ", giudica pericoloso e noioso far seguire due altri volumi a quel primo, respinge la dedica, permette, per non passar da pauroso, la pubblicazione di un passo essenziale della sua lettera. Ed eccolo ora " denunziato come denigratore del più grande poeta italiano "! Paul Heyse ne è dolente, ma non smentisce le sue opinioni su " questo retore classicista ", e conclude con le seguenti parole: " Io che ho tradotto Leopardi e Giusti posso fare a meno di dichiarare ancora una volta quale simpatia io senta per i poeti italiani moderni e come vivamente io desideri che le loro singolari bellezze vengano, malgrado ogni diversità di temperamento nazionale, degnamente apprezzate in Germania. Ma, d'altro canto, non ammetto che mi sia contrastato il diritto di esprimere apertamente la mia opinione anche sul più celebrato fra i poeti della terza Italia e di appellarmi, contro il giudizio dei contemporanei, al giudizio dei posteri ".

Ora, questo mi pare ragionevole e fiero. Che Paul Heyse abbia gravemente errato nel giudizio critico sulla poesia carducciana, che abbia anche commesso un errore pratico nel far causa comune col Ladenarda, sta bene: che lo si voglia accusare di viltà mi pare iniquo. Ha peccato, se mai, di eccessiva longanimità; prima, concedendo al sig. Ladenarda di servirsi del suo nome; poi, scendendo a polemizzare coi

suoi aggressori. Io credo, veramente, che, se pensassimo con un po' di sincerità, a questo nostro puerile modo di difendere il nostro decoro nazionale, avremmo ragione di arrossire. Ci lasciamo conculcare nei nostri più vitali interessi politici ed economici, e ci mettiamo le mani ai capelli, e riempiamo di alte strida l'Europa ogni volta che uno straniero esprime un giudizio spropositato o eterodosso sopra una nostra gloria poetica o una nostra esposizione di pittura. Dovremmo arrossire pensando al sorriso di compatimento con cui gli stranieri, se fossero meno cortesi, dovrebbero reagire a queste nostre sfuriate di bambini cattivi. Ma ripensiamo un istante alle enormità che la Francia di Voltaire disse contro Shakespeare e a quelle che Goethe disse contro Voltaire e a quelle che Lessing aveva dette contro Corneille; ripensiamo alla mediocre fortuna di cui l'opera di Dante ha goduto all'estero e alla varia fortuna che ha accompagnato l'espandersi di Victor Hugo oltre i confini francesi, trattato ora da semidio ora da ciarlatano ed impostore, e alle amene insolenze che Vittorio Imbriani scagliò contro Goethe e alle enormità che anche un par di mesi or sono i coribanti di Carducci hanno stampate sul conto di Tolstoi: e figuriamoci un po' che cosa sarebbe avvenuto, se ogni volta la nazione *offesa* fosse insorta in un tumulto di sdegno. Da qualche secolo l'Europa sembrerebbe un cortile di comari avvinazzate. Soffriamo, perché, con la fine del Rinascimento, abbiamo perduto il nostro seggio nell'Areopago della cultura europea, perché il primato si disputa da trecent'anni fra Inghilterra, Germania e Francia ed anche i russi, anche gli scandinavi hanno, durante l'ultime generazioni, mostrato maggior forza d'espansione che i nostri; ed ecco, quando gli stranieri vorrebbero

accoglierci come forze vive ed ammirarci, dunque, ma anche discuterci e combatterci, noi andiamo mendicando, con lusinghe e con corrucci, una paroletta di lode e preferiamo i complimenti e gli ossequii che nessuno nega all'ospite di passaggio o al vassallo beneficato, respingendo con malumore bizzoso quella violenta libertà di critica, in virtù della quale soltanto potremo ridiventare forze autonome ed operanti nel mondo. Andiamo biascicando non so quante giaculatorie per non so quale libertà di pensiero, pronti poi ad assordare d'urli e di fischi chi, smesse le giaculatorie, intenda davvero valersi della libertà di pensare a modo suo.

Così è: e non bisogna confondere l'indisciplina pratica, che ancora abbonda in Italia, con una libertà spirituale, che ancora vi è ignota. La tirannide dei principi e dei preti ha impresso nella nostra coscienza un solco troppo profondo perché mezzo secolo di indipendenza politica potesse bastare a cancellarlo. Come un tempo la vita politica era obbedienza o insurrezione, ma non era né poteva essere compartecipazione di responsabilità e di lavoro, così la vita spirituale è ancora semplice accettazione o semplice ripulsa, panegirico eloquente od oltraggio villano, applauso o fischio, servitù o congiura. Di un critico che abbia parlato di un autore, non si chiede come l'abbia interpretato o compreso, ma si chiede: ne ha detto bene o ne ha detto male? l'ha incensato o l'ha stroncato? E una critica che voglia consistere in un'opera d'intelligenza, una critica che non voglia aver nulla di comune col mestiere dell'etèra o con quello del boia e consideri il giudizio bruto come un esercizio di arbitraria prepotenza e tenda a rendere la manifestazione del *mi piace* o *non mi piace* sempre

più implicita nell'indagine del significato dei motivi della sostanza di un'opera d'arte, una critica cosiffatta scombussola autori e lettori e subisce fatalmente la falsificazione di un pubblico impreparato all'esercizio del pensiero. Si scrivano pure mille pagine di meditazioni sopra un poeta: arrivato in fondo alla millesima, il solito letterato italiano le riassumerà tutte e mille in un'unica paroletta: *esaltazione*, *stroncatura*. Una sfumatura di stile, un accento più o men vigoroso, il tono polemico o quieto bastano a determinare se si tratti di *stroncatura* o d'*esaltazione*. E il libro, l'articolo, il saggio va intorno con quell'incancellabile marchio. Chi non sa che io, ex-dannunziano, scrissi, or sono due anni, una feroce stroncatura in duecento pagine di Gabriele d'Annunzio? Parlo, s'intende, di quel mio libriccino, in cui d'Annunzio veniva rappresentato — e così sempre l'ho rappresentato, con fastidiosa insistenza, prima e dopo d'allora — come il più grande poeta lirico che l'Europa abbia visto sorgere sullo scorcio del secolo decimonono. Ma la stessa vastità della mia ammirazione giustificava — così m'illusi — la franchezza della mia critica verso il dramma e il romanzo di d'Annunzio e concedeva ogni libertà al mio pensiero nell'indagine e nella valutazione del contenuto che d'Annunzio lirico stupendamente espresse. E le opere periture di d'Annunzio, come quelle di quasi tutti i grandi artisti, sono più numerose delle immortali. Ora, dunque, tante pagine in quel mio libriccino affermavano, ma tante altre negavano. Fatte le somme ed applicata la regola del tre, con che faccia oserei negare d'aver perpetrato una " feroce stroncatura „?

Senza questa abbietta concezione della critica, che ancora presso la plebe letterata prevale, le menzogne

propalate da quei poveri untorelli fiorentini non avrebbero avuto nemmeno quella mediocrissima fortuna che hanno avuta. Croce è un denigratore di Carducci. Borgese è crociano. Borgese è un denigratore di Carducci. Croce è responsabile delle denigrazioni di Borgese. Ora, Benedetto Croce non ha detto le sue opinioni sul Carducci ad alcuni pochi iniziati, dalle profondità di uno speco profetico; le ha divulgate in una rivista, la *Critica*, che può acquistarsi in ogni libreria e può consultarsi in ogni biblioteca. E, considerando come secondarie nella personalità di Carducci l'attività del critico e del pensatore, non ha detto nulla che possa suonare strano agli italiani, i quali, quando nominano *sic et simpliciter* Giosuè Carducci, intendono nominare un grande poeta, che era *anche* un critico, che era *anche* uno studioso. Esponendo qualche dubbio sull'organicità del pensiero del critico carducciano, egli non ha negato più di quel che neghino a Carducci gli scolari più devoti e gli ammiratori più fervidi (1). Distinguendo gradazioni di valori nella poesia carducciana, egli non s'è dipartito dall'impressione del comune lettore, che non cerca e non impara a memoria con la stessa intensità di passione i *Juvenilia*, i *Giambi*, le *Barbare*, le *Rime* e i *Ritmi* degli ultimi anni. Tutte queste ana-

(1) Si potrebbe citare il Parodi. Si può citare il Serra: " Il Carducci non era né uno storico né un critico propriamente. Davanti a una poesia non sorgeva in lui mai il problema disinteressato del comprendere e del definire..... Il Carducci è sempre lo scolaro di Firenze e di Pisa, che leggeva i classici per imparare da loro la lunga lezione dell'arte „ (*Scritti Critici*, p. 105 sg.). Il che equivale ad affermare che in Carducci il critico è subordinato al poeta.

lisi tendevano poi a una glorificazione: ed è disperato andar cercando chi esalti la grande poesia carducciana con commozione più profonda e più sincera di quella con cui l'esalta il Croce. Anche l'interpretazione ch'egli dà di quella poesia è ortodossa: consistendo, secondo lui come secondo tutto il popolo italiano, la sostanza dell'ispirazione di Carducci nella visione epico-lirica della storia patria. Grande, dunque, il carattere e l'operosità di Carducci in ogni campo; mirabile l'impulso da lui dato alle ricerche di storia letteraria; perfetta la preparazione; finissimo il gusto dei particolari; nell'insieme, subordinata la critica all'arte; il suo genio culminante nell'arte; progrediente, quel genio, dai primi tentativi giovanili alle piene rappresentazioni delle *Rime Nuove* e delle *Odi Barbare*; divinamente solenne, negli anni maturi, l'esaltazione dell' " itala gente dalle molte vite „. Tale è, in parole povere, il Carducci di Croce; e non so di qual uomo, non so di qual poeta possa dirsi di più.

Venendo ad argomenti mediocri, se esser crociano vuol dir qualche cosa che i coribanti di Firenze non han mai sospettata e ch'io dirò, sono crociano e sarò sempre. Se esser crociano vuol dire accettare integralmente la filosofia del Croce, applicarne i teoremi, divulgarne le conseguenze, giudicare, intorno a cose d'arte e di vita, con disposizione d'animo e di mente quasi costantemente affine a quella di Croce, decine e centinaia di pagine mie, in libri, in giornali, in riviste, in resoconti di congressi filosofici, stan lì ad attestare che io crociano non sono. Ho cercato d'imparare tutto quel che ho potuto dall'opera di Croce; credo d'aver colto lo spirito dell'etica crociana; non ho mai pienamente inteso l'*Estetica*; ho dissentito spesso dai giudizi e dai metodi critici di Croce.

E, se non ho mai tentato un esame e una valutazione organica del pensiero di Croce, questo è perché non mi sento sostenuto da quella sicura competenza, in virtù della quale *Rastignac* ha potuto pronunciare in poche parole un giudizio definito sopra un'eroica ed insonne operosità quadrilustre: “Mio Dio, sì, Benedetto Croce è molto seccante „. Ed è anche perché, malgrado questa mia incertezza, credo di poter continuare nella mia opera modesta: crociano qui, non crociano altrove, secondo la mia giusta od erronea convinzione, non suggerita né da fanatismo di proselite né da velleità di pretendente.

Quanto al Carducci, il mio pensiero — e né me ne dolgo né me ne vanto — è in diretta opposizione a quello di Croce. Io credo che gli stranieri non capiscono Carducci perché si sforzano di capirlo secondo l'interpretazione ortodossa degli italiani; interpretazione, a mio vedere, sbagliata. Credo che il Thovez abbia dato eccessiva importanza all'elemento epico e storico della poesia carducciana per rinnegarlo, illudendosi di rinnegare in esso quasi tutto Carducci; e che Croce abbia dato troppa importanza a quell'elemento per esaltare in esso quasi tutto Carducci. Credo che Carducci s'intenda meglio illustrandolo con ciò ch'è venuto dopo di lui, col sublime naturalismo delle prime e delle terze *Laudi* dannunziane, anzi che ricollegandolo a ciò che l'ha preceduto, agli “embateria „ di Giovanni Berchet e di Goffredo Mameli. Vedo il civismo e l'inspirazione panica coesistenti in un perenne dualismo ove il fortissimo *ethos* politico non vien mai abolito; ma vedo emergere a gara col civismo l'ispirazione panica nelle creazioni veramente divine del Carducci, tutte pervase da un elegiaco rimpianto per il sogno della repubblica clas-

sica svanito. Sento l'originalità del Carducci in questo classicismo che risuscita il mito naturale dei classici, rinunziando amaramente all'ideale civile dei classici.

E lo posso dire formidabile nell'emozione storica purché per emozione storica s'intenda l'amarezza di questa rinunzia e s'intenda come agitata malinconia lirica meglio che come celebrazione epica. E lo intendo pienamente, quando lo studio in rapporto alla lirica europea che, da Goethe in poi, risommergeva l'umanità e la divinità nella natura, ritornando al modo, dirò così, proto-classico di rappresentare l'eterno nell'attimo e Dio nel germe:

> Denn wo Natur im reinen Kreise waltet,
> ergreifen alle Welten sich;

ma lo intendo meno, se lo studio solo in rapporto alla storia del risorgimento italiano. E lo sento, vicino a John Keats, che stupisce davanti a una " leggenda da foglie inghirlandata... di numi o di mortali, o di entrambi „, e lo sento meno, vicino al suo Alceo chiedente vino e ferro, " il ferro per uccidere i tiranni, il vin per celebrarne il funeral „.

Questo è il mio Carducci, ed è certamente eterodosso, e forse è sbagliato: ma non è piccolo né in umanità né in poesia. Che importa? fino a trent'anni or sono Carducci aveva ricevuto o bestemmie od incenso; fino a pochi anni fa era un idolo che gl'italiani adoravano resupini senza guardarlo in viso. Or ecco che qualcuno vuole adorarlo e guardarlo: che cosa può esser dunque costui se non un denigratore? A che serve capire quando basta esclamare: oh! oh!? Così chiedono gli Arcadi, i quali non sanno capacitarsi perché mai estirpare dall'anima umana questa

matta voglia di capire sia un po' più arduo che non sia a un dentista estirpare una mola cariata. Vorrebbero che il critico s'appressasse al poeta come il dubitoso di Pascal a Dio: *abêtissez-vous*. E, figli come sono di sagrestani, temono un'insidia del diavolo in ogni tentativo di libero esame. Chi cerca nei libri sacri e nel suo proprio cuore la fede, non corre il rischio di diventar ateo? e non è dunque meglio prevenire il pericolo, dichiarandolo indemoniato anche se adora Dio con purità e fervore mille volte più sublimi che la devozione d'una beghina? e chi, per ammirare Carducci, lo legge e lo studia non corre l'alea di diventare, Dio guardi, anticarducciano? sarà dunque opportuno scomunicar questo tale per prevenire il peccato anche se, in fatti, la sua libera ammirazione per il poeta sia più piena e sincera di quella che impone il dogma di stato e il rito ufficiale. Le annate della *Critica* dimostrano che Croce adora Carducci; le pagine dei miei libri, dal primo a quest'ultimo, i riassunti della mia conferenza (1), la concorde testimonianza di quanti mi conoscono dànno

(1) Il più ampio si trova nella *Coltura Contemporanea* (anno II, n. 10, Roma, 1-16 maggio 1910, pagg. 138-143). Non è opera mia; ma, sebbene il compilatore, informandosi al carattere e agli intenti della sua rivista, abbia spostato alquanto le proporzioni del mio discorso, ne ha inteso quasi sempre lo spirito e ne ha riportato fedelmente le parole. Si vedano specialmente, per le mie opinioni sulla grandezza poetica di Carducci, le pagine 142-143. La conferenza non fu poi pubblicata integralmente, perché mi parve di doverla ampliare e maturare in un vero e proprio saggio critico che compirò e pubblicherò quando siano risolute le controversie fra me e l'editore cui avevo promesso la conferenza.

prove strabocchevoli di come io senta la grandezza di quella poesia; una dichiarazione del Croce (*Giornale d'Italia*, 21 dicembre 1910), alcune centinaia di dichiarazioni mie, dirette ed indirette, i fatti incontrovertibili e innegabili asseriscono che non sempre v'è concordia fra il pensiero del Croce e il mio, che, per ciò che riguarda Carducci, v'è assoluta discordia. Tutto ciò non conta. Di Ladenarda, di Heyse, di Cecchi, di Bellonci, di Borgese, di Thovez s'è fatta tutta una tribù sotto il comando di Croce: la tribù degli anticarducciani. Croce denigra Carducci; Borgese è crociano; Borgese denigra Carducci. *C'est la faute à Bénoît.*

Quelli che propalarono la frottola sapevano bene ch'era una frottola. E di costoro non m'importa. Mi importa, sì, di quell'abbietta concezione della critica che poc'anzi dicevo, e in virtù della quale una mezza dozzina di gonzi han preso sul serio la frottola. Vedete infatti che, sebbene la bugia abbia le gambe corte, è arrivata in Svizzera.

In Svizzera si stampa una rivista col titolo *Bibliothèque universelle et revue suisse*. Questa rivista ha la sua brava *chronique italienne*, anonima come le altre. Dicono che la rediga un poeta ticinese, abitante a Lugano, Francesco Chiesa. Io so che questi è uomo di studii saldi, di proba intenzione, di tenace volere: non ho ancora avuto modo — poiché né Roma fu fabbricata in un giorno, né un'assoluta competenza su *tutti* gli scrittori contemporanei si acquista in pochi anni di esercizio critico — non ho avuto dunque modo di persuadermi se la poesia del Chiesa sia proprio poesia di volontà, poesia per forza insomma, come la giudica il Cecchi, o se non meriti piuttosto le piene lodi che le tributano i cosiddetti carducciani

di Firenze. Il Chiesa collabora nelle riviste fiorentine e vive oltre la frontiera del regno: due condizioni di fatto che, malgrado ogni onesto divisamento, devon farlo cadere talvolta in qualche veniale peccato di inesattezza. Ecco, per esempio, alcune parole che la *Bibliothèque universelle* pubblicava in febbraio sotto il titolo: *les impertinences de la critique*: "..... il a suffi de quelques réserves, prudentes du reste et discrètes, sur la valeur de Carducci comme critique, pour que ses imitateurs se missent hardiment à tomber sur la poésie même de Carducci „. Evidentemente il Chiesa ha voluto alludere a me (o a chi altri se non a me?); e me ne duole non per me né per le cose che ho dette innanzi, quanto per il cronista che in soli tre righi è riuscito a dimostrare due amare verità: la prima, che è troppo arduo per un poeta italiano scrivere in una rivista francese, e sia pure franco-svizzera, senza coniar frasi, come *se mettre à tomber*, che anche a un tipografo dell'*Italie* suonerebbero arrischiate, la seconda, che è ancora più arduo per un cittadino svizzero discorrere di una polemica italiana senza credere e far credere bizarrissime cose, come, per esempio, questa: che la mia conferenza carducciana, letta in Roma il 28 aprile, fu ispirata da un saggio di Croce su Carducci critico, pubblicato il 20 settembre.

Ma non per questo ho citato l'anonimo cronista della *Bibliothèque universelle*. L'ho citato per fargli onore. Il suo ingegno e la sua lealtà l'hanno costretto a capire e a svelare la sostanziale verità di questa polemica. Non ci voleva molto ingegno a capirla; ci voleva, sì, molto istinto di lealtà, in un partitante, a svelarla. E di tanta rettitudine bisognerà pure lodare il Chiesa, anche se non gli è bastata per strappare

tutti e sette i veli, e, giunto al settimo, ha preferito che la verità seminuda lo trattenesse ancora fra le dita e se ne rimanesse così esitante, senza negarsi agli occhi indagatori, senza esporsi alle curiosità indiscrete e brutali. Or ecco dunque le parole del Chiesa: essi, i " sectateurs „ di Benedetto Croce " gonflés d'orgueil, ... *se lancèrent dans le champ de la littérature et de l'art. Ils se mirent*, pour parler plus clairement, *à cet office de critique* „ che i grandi giornali affidano troppo spesso a persone non degne. " *Bien peu* (1), *et pas toujours ceux qui l'auraient le mieux mérité échappèrent à la férocité de ces justiciers.* Les grands morts eux-mêmes ne furent pas épargnés „; i " sectateurs „ " se mirent hardiment à tomber „ sulla poesia di Carducci "*jusqu'au moment où les condamnés, les malmenés* et quelques autres tout simplement indignés de ce déplaisant spectacle, *commencèrent à discuter les titres et l'autorité de ces acerbes exécuteurs.....* „. Gli avversari dei critici " crociani „ han dato prova di magnifiche attitudini polemiche. " Rarement *l'écrivain* sait maintenir devant le critique une attitude juste et pondérée; il s'incline trop soumis, ou se révolte trop irrité „. In questo caso, invece, " *les auteurs* ont su... se retenir „. Uno dei critici contro i quali s'appuntano più direttamente " les armes de ces *littérateurs* „ è

(1) Per es., aggiungo io, A. Guglielminetti e G. Gozzano, ai quali gli amici fiorentini contrappongono, come più meritevoli di plauso, il signor B. e lui, Francesco Chiesa. Noterò, ad ogni modo, che vi son pure parecchi giovani scrittori ch'io ammiro, e, che la opinione mia (e del pubblico) sulla presente mediocrità delle lettere italiane è un risultato approssimativo, non un preconcetto da cui mi lasci guidare nei giudizii singoli.

G. A. Borgese, “ dont j'ai parlé dans une de mes premières chroniques en louant son livre sur Gabriel d'Annunzio. C'est assurément un jeune homme doué d'une réelle finesse d'esprit et possédant une culture assez variée, *mais il a peut-être un peu trop la manie d'exercer sur les lettres cette espèce de souveraineté que seuls quelques très grands critiques ont réussi à acquérir à force de génie et au prix de longs efforts... Celui qui veut avoir le droit de juger les produits littéraires et artistiques doit posséder pour le moins autant de mérites qu'il condamne de fautes chez les autres. Cela revient à dire que seul le plus grand peut être le plus sévère* „. E, passando ad altro argomento, osserva il Chiesa che in Italia si legge poco, “ Un livre de poésies qui arrive à la seconde édition peut se vanter d' avoir obtenu un rare succès. Nos quatre ou cinq romans modernes les plus goûtés ne dépassent guère les vingt mille „. La *crisi del libro*, insomma (cfr. in questo medesimo volume le pagg. 377-386).

Habemus confitentes reos. Ho sottolineato quelle parole del Chiesa, che anche ad un lettore superficiale sembreranno parafrasi di quelle che io pubblicai sul *Giornale d'Italia*, il 22 dicembre. Non dicevo io forse che la difesa di Carducci era un pretesto? Non dicevo che m' aggredivano sopratutto perché parlo “ di letteratura recentissima su due grandi quotidiani „, e ne parlo con sincerità e con severità? “ Vorrebbero — dicevo — che la critica, considerata la penuria dei tempi, riducesse la sua misura „. “ Un naturalissimo dissidio fra i critici severi ed i genii sfortunati è l' unico fondo serio e rispettabile di quest'amena baruffa „. Queste sono parole mie. E che altro dice, con parole sue, Francesco Chiesa, quando

parla di critici troppo severi, di uffici giornalistici caduti in mano di giustizieri feroci, di " auteurs malmenés „ insorgenti contro critici tiranni? Le sue simpatie sono per la parte ribelle; ma ciò non serve che a dar maggior autorità alle sue parole. E non so dire quale dolcezza mi prenda il cuore nel veder la mia diagnosi punto per punto confermata da un avversario. Non mentivo dunque, o M. B., quando dicevo che la bandiera carducciana protegge il contrabbando di "Amori „ e di " Miti e Fantasie „!

Ma non m'addormento su questi allori. So che non basta aver messo fuori di causa Giosué Carducci con l'aiuto di Francesco Chiesa, so che non basta aver dimostrato che " la polemica carducciana „ fu un'insurrezione dei genii sfortunati contro la critica severa. Le sante rivolte si giovano spesso di pretesti futili e mendaci: forse Lucrezia romana non era casta, la sposa dei Vespri era forse un'isterica. Anche se Massimo Bontempelli è un modesto novellatore, anche se Ettore Romagnoli è un pessimo poeta, può essere che il loro ingiusto rancore sia l'urto fatale che fa esplodere passioni giuste fino a ieri inerti. Può essere che la critica d'oggi meriti di venir rinnegata, anche con pretesti bugiardi. anche con ire meschine. Non s'è detto che parecchie rivoluzioni furono suscitate da un'avidità contrastata, da un'ambizione delusa?

E ho meditato ancora sul giudizio di Francesco Chiesa, ed ho riletto quelle sue parole: " Celui qui veut avoir le droit de juger les produits littéraires et critiques doit posséder pour le moins autant de mérites qu'il condamne de fautes chez les autres. Cela revient à dire que seul le plus grand peut être le plus sévère „. Che cosa debbo intendere? Che il critico deve avere le qualità necessarie alla sua pro-

fessione? Ovvero che il giudizio delle opere d'arte spetta agli artisti e che soltanto un Carducci od un d'Annunzio può permettersi di esprimere il suo parere sopra un'opera d'arte inferiore? Se così fosse, il Chiesa sarebbe d'accordo coi signori B. e R., i quali hanno stampato che la critica " dev'essere fatta dagli artisti e non dai filosofi „, leggi, dagli scrittori e non dai critici. E, poiché solo il grande può essere severo, ciò vuol dire che quando Carducci è morto e d'Annunzio non fa critica, la critica se la devon fare tra loro gli scrittori mediocri: tagliatelle fatte in casa. Ma il Chiesa non può aver pensato così: non può perché è uomo d'ingegno e di studii, e sa che la critica è arte in certo senso, ma " in certo senso „, e sa che Winckelmann non fu un Michelangelo, che Herder non fu un Goethe, che Carlyle non fu un Byron, che Sainte-Beuve non fu un Hugo, che De Sanctis non fu un Manzoni, e, ciò non pertanto, quando parla di grande critica intende parlare, come tutti gli uomini di studio e d'ingegno intendono, non tanto di Michelangelo o di Goethe o di Byron o di Hugo o di Manzoni, ma giusto di Winckelmann e di Herder e di Carlyle e di Sainte-Beuve e di De Sanctis. Ma a che pro discutere, quando proprio in questo scritto che ho sotto gli occhi Francesco Chiesa distingue così nettamente fra *auteurs* o *littérateurs* e *critiques* e afferma che *quelques très grands critiques* riuscirono altra volta a conquistare un'alta sovranità sulle lettere " à force de génie et au prix de longs efforts „? Genio e sforzi diversi, dunque, dal genio e dagli sforzi di un puro artista.

Se non che, insiste il Chiesa, ci vuol genio e lavoro per esercitare codesta sovranità. E chi ha mai detto il contrario? Ma ci sono alcuni giovanotti, che, avendo

imparato un par di formulette crociane, " gonflés d'orgueil, comme s'ils tenaient la clef de tous les raisons et la compétence pour tout juger se lancèrent dans le champ de la littérature et de l'art „. Oh, li nomini dunque, Francesco Chiesa, questi ridicoli bricconcelli: è certo che ogni persona seria o li ignora o li disprezza. Né il Chiesa ha potuto alludere a un certo critico, che fa critica da quando l'*Estetica* era ancora in *mente Crucis*, che ha scritto un libro su d'Annunzio cui non mancarono le lodi di lui. Chiesa, che ancor oggi deve arrossire sentendosi da lui Chiesa descritto come " un jeune homme doué d'une réelle finesse d'esprit et possédant une culture assez variée „. Finezza, cultura, sta bene: ma siamo ben lontani da quel *génie* e da quei *longs efforts* che dànno ai grandi critici la sovranità sulle lettere. E, invece, questo giovane critico " a peut-être un peu trop la manie d'exercer „ giusto quella tale sovranità.

Oh, elvetica prudenza di quel *peut-être*! Giacché, se io domandassi al Chiesa dove, come, quando io abbia dato a divedere quella tal ridicola mania: con quale parola, con quale accento, con quale insidioso silenzio io abbia mostrato di credere nel mio genio e nei miei lunghi sforzi, son sicuro che Francesco Chiesa, il quale è un galantuomo, non potrebbe rispondere se non mettendosi a tamburellare sul labbro inferiore. Io lavoro quanto posso, leggo dall'alfa all'omega i libri di cui voglio parlare, prendo note ed appunti, ci rifletto su, poi scrivo senza lusinghe e senza perfidia i risultati delle mie riflessioni, pronto a ricredermi quando senta di non aver capito, pieno d'infantile e sproporzionata allegrezza quando posso strombettare il mio entusiasmo per una strofa di poesia o per una pagina di prosa. E alla fine dell'anno

raccolgo in volume i miei articoli, né già perché li sappia degni di gareggiare coi *Lundis* di Sainte-Beuve. Forse non li raccoglierei, se li pubblicassi in una rivista od in un giornale ebdomadario. Ma li pubblico nei quotidiani; e i quotidiani, passato quel giorno, son troppo difficili a trovarsi, e son poi sempre ingombranti in biblioteca. Faccio dunque questi volumi per qualche centinaio di lettori che amano di serbare i miei articoli, per qualche decina di amici che non leggono i giornali ov'io li vo pubblicando.

È verisimile ch'io non meriti nemmen questi lettori. E, se è grottesco il sospetto del Chiesa ch' io abbia " un peu trop la manie d'exercer etc., etc. ", può essere esatto il giudizio ch' io vi leggo fra le righe: che eccessive simpatie mi circondano. Io, veramente, non me n'ero accorto. Come tutte le persone che lavorano molto, non ho il tempo di stare a guardare il barometro della mia fortuna per spalancare la finestra quando spiri il dolce favonio delle lodi e per chiudere le imposte quando minacci un temporale di diffidenza. Sento la lode e il biasimo come la vicenda delle arsi e delle tesi in un medesimo verso, come il salire e lo scendere dell' onda in un medesimo mare. Non si veleggia con la bonaccia, e non c'è azione cui non segua reazione; e la percezione dei contrasti è il più intimo senso della vita, come l'impressione del salire e dello scendere per la schiena dell'onda è la silenziosa voluttà del navigante. Non so né m'importa di sapere quale sia il valore assoluto della mia opera; so che, scrivendo di autori viventi, avrò *forse* le lodi di quelli che esalto, avrò certamente il biasimo di quelli che non esalto: poiché, se gli autori riconosciuti possono ancora sentirsi incompresi dal critico, gli autori misconosciuti *debbono*

sentirsi incompresi: senza di che mancherebbe ad essi ogni ragion di vivere; o sarebbero così grandi da considerare il critico come la loro medesima coscienza, fattasi giudice delle opere passate, ispiratrice delle future; o sarebbero così sublimi da non curare il biasimo ingiusto. E perciò accetto, non senza equanime scetticismo, le lodi di quelli ch' io lodai, i biasimi di quelli che biasimai, le lusinghe di quelli che attendono il mio giudizio; non negando, a dir vero, un po' più di rispetto alle prime, poiché, per non rinnegarmi, debbo riconoscere maggior autorità alle persone ch'io reputo più intelligenti. E so che in ogni epoca gli scrittori mediocri son più numerosi dei grandi e che, dunque, i miei nemici saranno, fra i letterati, più numerosi degli amici. Ma scrissi, or son circa due anni (*La vita e il libro,* prima serie, pag. 4) che " se l' ira ed i rancori congiurati abbatteranno anche il tronco, il critico rinnegato e sconfitto non dimenticherà che, senza l' alea della sconfitta, anche Trissottino e Pulcinella si arruolerebbero tra i cavalieri dello Spirito Santo „. E fin dal primo momento mi proposi di non scrivere né per timore di biasimi né per speranza di lodi da parte di quelli cui io dò biasimi o lodi, che sarebbe simonia; di non scrivere per gli scrittori d'oggi, ma per i lettori d'oggi e per gli scrittori di domani.

Ed io vorrei che il Chiesa riflettesse ancora un istante sulle immeritate simpatie che mi accompagnano. E, poiché non può attribuirle a quell'assurda " *manie d'exercer*, etc., etc. „, poiché non vuole o non può attribuirle a virtù intellettuali che forse mi mancano, io credo ch'egli finirebbe per scoprire questo mediocrissimo fatto: che alcuni italiani sono stanchi delle confraternite letterarie sedute in un refettorio,

ove ciaschedun frate passa al vicino una vivanda graveolente di adulazioni stantìe; e vogliono o rivogliono finalmente una letteratura nazionale; e sanno che, per avere un'arte nazionale, è necessario avere una nazione, cioè un popolo, cioè, con parola meno illustre ma di significato non diverso, un pubblico che legga, ascolti, ami, odii, frema, ammiri, e non scriva; sanno anche che la vera critica è un sistema di comunicazioni fra i poeti ed il popolo, che questa critica non serve a condannare o ad innalzar sugli scudi i poeti, che l'artista è davanti ad essa come un fatto da intendere e non come un imputato alla sbarra o un candidato all'esame, che il giudizio è, nelle pagine ch'essa scrive, non già come un insetto nell'alcool che s'abbia a pigliar con le pinze, ma come un'emozione inafferrabile che vi circoli diffusa e le colori. Sono questi gl'italiani che esagerano il valore dei nuovi critici, o Francesco Chiesa; sono questi che non vedono le deficenze del loro ingegno e, invasati da una irragionevole esultanza, godono che finalmente qualcuno ricominci a credere nel pubblico italiano, nel popolo italiano, a sentir per la sua anima, a giudicare per il suo gusto, a sperare, come anche voi, o Francesco Chiesa, in fondo al cuor vostro sperate, che finisca la crisi, e non la crisi commerciale, del libro, e che il poeta d'oggi o di domani non abbia a stampare i suoi canti in cinquecento esemplari per distribuirli ai cinquecento frati della confraternita, che vi faccian su cinquecento recensioni col sottinteso: a buon rendere.

Certo, quante manchevolezze, quali deficienze, quanti errori! Ma quelli che vedono una letteratura così impopolare come la letteratura in Italia non fu mai e un movimento di pensiero così perspicuo e,

dirò pure, democratico come rare volte un movimento di pensiero era stato in Italia — *cultura e letteratura d'oggi* — non guardano tanto per il sottile. Chi più vive più erra; chi più lavora più spesso travia dal vero. Parecchie volte mi sarà avvenuto di lodare oltre misura; parecchie volte di condannare troppo crudelmente. Ma quelli che non fanno libri o che ne faranno, ma non ne han fatti ancora — e che son quelli pei quali io scrivo — sanno che m'è sempre mancato l'animo di adulare o di denigrare e che i miei errori furon forse ispirati da pochezza di mente, ma non da servilità sagrestana né da nequizia diabolica. Questi mi sostengono nel mestiere ch'io feci e nel quale forse per alcun tempo persevererò: nel mestiere della critica militante, durissimo, se si pensi alla perpetua ansietà, all'incessante fatica, alla dispersione di forze intorno a certe *minimis* che sembrano fastidiose anche al critico oltre che al *praetor*; se si pensi infine all'inevitabile ingiustizia di quelli che nel critico militante, in attesa della novità libraria, vedono una specie di Gil Blas di Santigliana che con la mano sullo schioppo sta ad aspettare i viandanti. E anche mi sostiene la fede di Goethe e del goethiano Carlyle: " non è stata ancora occupata da nessun uomo una condizione senza dovere e senza ideale annesso ".

Questo, sì, vuol dire essere crociani. Ed io, che sono ancora dannunziano com'ero nel 1903, se esser dannunziano vuol dire riconoscere in Gabriele d'Annunzio il termine e la mèta della grande lirica naturalistica che fiorì nel secolo scorso; io che sono nazionalista com'ero nel 1904, se nazionalismo vuol dire il desiderio di un'Italia operante e potente, autonoma nell'azione e nel pensiero; io che sono cattolico com'erano

i nostri antenati, se cattolicesimo vuol dire l'unione universale dei credenti nello spirito; io sono anche crociano, e sarò sempre, pur quando vengano altri giudici di filosofia dopo Luigi Lodi e Vincenzo Morello ed abbiano tal piccone da non lasciar pietra sopra pietra dell'edificio di pensiero che Benedetto Croce ha costruito. *Non est hic.* Non è qui l'ineliminabile vita del crocianesimo. V'è un crocianesimo che non appartiene alla storia della filosofia, se devono chiamarsi crociani, prendendo il nome dal più maturo, dal più operoso, dal più geniale di tutti loro, quelli che dopo il risorgimento politico pensano, senza tanto biascichio di giaculatorie e senza tanto sibilar di flagelli, al prossimo risorgimento spirituale; e pensano una patria che dal libero pensiero torni al pensiero libero, ed esplori ancora una volta la comune sorgente del pensiero, dell'azione e dell'arte, ed esulti in una nuova dovizia di vita interiore, e ridiventi parte dell'Europa, anzi patria all'Europa, e, assimilati e superati il Romanticismo e la Rivoluzione e la Riforma, riprenda l'ideale del Rinascimento nostro, che di quegli altri tre R non nostri fu origine e fonte, e porti infine a compimento quell'ideale che, monco, ci attende: ideale in cui volemmo, e non riuscimmo, far di natura e di spirito, di Apollo e di Cristo, tutt'uno, perché in una vita di armoniosa pienezza la ragione divenisse ardente come l'estasi e il dovere da compiere fosse giocondo e irresistibile come l'istinto. O non son questi i crociani? e sono una setta pedantesca di presuntuosi ed impertinenti filosofanti? Io non conosco questa setta altro che nella illusa immaginazione degli avversarii (ah! come sarebbe comodo se non s'avesse a combattere che contro una setta!); e, se la conoscessi in realtà, non saprei che farmene.

Ma conosco, sì, quei cosidetti "crociani„ di cui dico: cavalieri dello Spirito. E non sono soltanto scrittori di libri e d'articoli; ma avvocati, professionisti, lettori, cittadini d'ogni categoria e d'ogni provincia. E ciascheduno fa la sua strada, e v'è chi crede e v'è chi non crede nella filosofia di Croce, e vi sono tra l'uno e l'altro competizioni e concordie, avversioni ed amori. E non sono né tre, né sei, né dieci; e, dopo d'essi, vengono giovinetti che saranno artisti o studiosi o deputati, e faranno parlare di sé fra quindici anni. E fra poco ci vorrà un Erode ad estirpare tutta la mala razza. Ma la nostra patria non è vile, e un popolo che ha vissuto trenta secoli è immortale. Non solo i francesi, gl'inglesi, i tedeschi sono cittadini del mondo, credenti e cavalieri. Che importa ciò che io sono o non sono? che importa ciò che i signori B. ed R. e la *Bibliothèque universelle* possono pensare di Croce e di me? Croce è uno, io sono un altro fra i tanti: forse capitano, forse ordinanza.

Sono fra gli innumerevoli noti ed ignoti, che non valgono quanto me, che valgono quanto me, che valgono più di me. La mia critica militante è un piccolo episodio, un po' troppo rumoroso, di una battaglia molto più vasta, quasi silenziosa ancora, che si va combattendo per tutto il paese. Non questa o quella persona: tutta una speranza, tutta una fede dovrebbero soffocare per vincere. *Ça ira.*

Ed ecco, un piccolo verso di Goethe mi ronza nell'orecchio:

Ich hätte Lust nun abzufahren.

È dunque necessario parlar di Goethe, di Carlyle, di Carducci, di d'Annunzio, di Croce a proposito dei

signori B. ed R.? Parlare dell'Italia di domani e dell'Europa di ieri a proposito di un'effemeride svizzera? Ne sono umiliato e confuso. *Ich hätte Lust nun abzufahren.* Ho una matta voglia d'andar via da questa fumosa cantina d'Auerbach, ove i poeti mancati impazziscono per il vino di Mefistofele ch'era fiamma, per le Muse ch'erano baldracche. Voglio riveder le stelle.

Ma ora è un altro canto quello che mi fiorisce dalle labbra: un canto non mio, poiché solo i canti altrui possono fiorire dalle labbra di un critico. È caduto il ministero Luzzatti; s'avanza l'anno giubilare della nostra libertà politica; è la nuova primavera.

Alme sol, curru nitido diem qui...

No, non è questo. Non vedo il sole delle *altre* libertà. È notte; ma la prima notte della nuova primavera; calda di germi, ansante sotto le nuvole cariche di fecondità. Un altro canto, anch'esso non mio.

Veni, creator spiritus.

Sì, vieni, spirito creatore. Creatore di vita e di poesia. Gli eroi morirono ieri, i poeti tacquero stamani. Cinquant'anni or sono Cavour pronunziava il nome di Roma; son di trent'anni fa le *Odi Barbare*; di dieci anni fa i *Poemetti*; di sett'anni fa le *Laudi*. Un popolo di tremila anni può dormire sett'anni. Ma lo spirito creatore tornerà. Vedremo i nuovi fatti, udremo in una notte di primavera come questa il canto del nuovo usignuolo. E l'ufficio della critica militante sarà finito; ma taceranno anche questi ranocchi di padule!

Roma, 21 marzo 1911.

NOTE

—

Quasi tutti gli scritti raccolti in questo volume, che segue, a distanza di un anno, alla prima serie di " La Vita e il Libro „ (Torino, Fratelli Bocca, editori, 1910), apparvero già nella " Stampa „ di Torino e nel " Mattino „ di Napoli.

Per quali ragioni e con quali criterii li abbia raccolti, ho già detto nell' *Epilogo* (pag. 423, sgg.). Dopo di che, sarebbe superfluo avvertire che non credo di aver disegnato un quadro completo della odierna letteratura, né mi lusingo di avere evitato dimenticanze ed errori. Da principio m'ero proposto di fondere e di esporre organicamente i sentimenti e le idee che reggono la mia critica; ma mi accorsi che il volume sarebbe riuscito ibrido e male equilibrato. Senza rinunziare a questo proposito che ispirerà un mio prossimo libro, ho frattanto ordinato le tre ultime o almeno le due ultime parti di questa raccolta (*Problemi d'oggi - Epilogo*), in modo che l'unità di criterio e d'intenzione risulti evidente.

Inedito è l'*Epilogo* da pagina 434 in poi. Delle pagine raccolte sotto la rubrica *Nazionalismo* quelle intitolate *il Baltico e l'Adriatico* apparvero nella " Voce „; quelle di conclusione (*Sospensiva*) sono inedite. Non ho potuto tener conto dei fatti nuovi, sopravvenuti tra il febbraio e il marzo nello svolgimento del nazionalismo. Ho udito la conferenza antinazionalista di Giuseppe Prezzolini; e, pur rimanendo fermo nella mia ammirazione per la strenua energia e l'ardente fede con

cui quest'uomo, guardando in faccia il pericolo ed esponendo la sua persona, va agitando la coscienza dei giovani, ho dovuto riconoscere che il Prezzolini muove per combattere il nazionalismo da un punto di vista — non immune di pacifismo e d'altri residui di mediocre democrazia — con cui non coincide il punto di vista, dal quale io muovo per criticarlo. Quale sia il mio modo di vedere ho detto, oltre che nelle pagine di questo libro, in un colloquio con Agostino Lanzillo (*la Conquista*, Milano, 11 dicembre 1910). Ho anche letto i primi quattro numeri del nuovo settimanale nazionalista, l'*Idea Nazionale*; ove, senza dubbio alcuno, si rivela un enorme progresso in paragone di ciò che era il nazionalismo due anni or sono. Ecco, per esempio, nel secondo numero (8 marzo) un eccellente articolo di sette colonne sulla Tripolitania considerata come " fulcro della politica estera italiana ". Ma subito prima, nello stesso numero, nella stessa pagina, ecco una noterella di veemente austrofobia. Ora, la politica estera di un paese ragionevole non può avere due fulcri diversi, allo stesso momento; e i miei amici nazionalisti, che si dicono e vogliono essere realisti, non avrebbero grande ammirazione, mettiamo caso, per un prussiano dell'anno 1863, che avesse condotto contemporaneamente una campagna giornalistica contro la Danimarca, contro l'Austria e contro la Francia. *Age quod agis.* Perciò i nazionalisti i quali finalmente riconoscono (*Idea Nazionale*, 1° marzo; ma io lo dicevo da un pezzo, e qualcuno fra i direttori dell'*Idea* m'aveva dato addosso), che il movimento nazionalista, prima e dopo il Congresso di Firenze, " pur chiaritosi nel sentimento di molti seguaci che ogni giorno aumentano, è ancora non tanto nei suoi principii, quanto nei suoi modi e nei suoi fini, cioè nell'azione, incerto e insicuro ", non dovrebbero indignarsi contro altri a proposito della " riduzione che si vuol fare del nazionalismo all'irredentismo "; ma dovrebbero ricercare in sé stessi la causa dell'errore. Parere ed essere sono, in politica, la medesima cosa; e ci devono essere buone ragioni se parecchi (tra i quali son io), han potuto credere che, tra irredentismo e triplicismo, il Convegno nazionalista abbia optato per la sospensiva, e se in Austria — malgrado ogni smentita da parte nostra — perseverano

nella infausta confusione di nazionalismo e irredentismo. Anche alcuni atti e discorsi recentissimi di nazionalisti di prima fila non son tali da por fine all'equivoco. Bisogna, insomma, che in questo come in tutti gli altri campi della politica estera ed interna, ecclesiastica ed economica, si decidano alle posizioni nette ed alle responsabilità ardue, non dimenticando, come dicevamo sopra, che parere ed essere sono, in politica, tutt'uno e che le cose politiche si fanno e si dicono una per volta; ed anche non dimenticando che il programma generico — rinvigorimento del sentimento nazionale — li condurrebbe a un fallimento non dissimile da quello cui giunse il modernismo militante, che voleva il rinnovamento della religiosità e non sapeva come. Ma credo doveroso riconoscere che è fortissima nei migliori la volontà d'incamminarsi per la buona via. E nessuno li accompagna con desiderio più sincero e con voti più fervidi dei miei.

In un utilissimo libriccino su Giorgio Sorel, Agostino Lanzillo contraddiceva alcune opinioni da me espresse intorno al suo autore (cfr. *La Vita e il Libro,* prima serie, p. 335 sgg.). Oso credere che l'ulteriore evoluzione di Sorel abbia mostrato che v'era qualche cosa di non arbitrario in quel mio insistere sugli elementi intellettuali e letterarii della sua personalità. Lo scritto: *il manifesto del nuovo classicismo*, che ripubblico ora in questo volume, era già apparso da qualche settimana, quando, nel programma dell'*Indépendance*, nuova rivista soreliana, trovai un'insperata conferma dei miei giudizii: " Toutes les périodes de l'Histoire ont eu leurs erreurs. Si cependant la France a pu nous transmettre, en l'enrichissant, l'héritage classique de la Grèce et de Rome, c'est que durant plusieurs siècles. ses penseurs, ses poètes, tous ses artistes se sont gardés de confondre le désordre avec la liberté, l'originalité avec le manque de goût... la tradition, loin d'être une entrave, est le point d'appui nécessaire qui assure les élans les plus hardis ". Giustissimo, quest'ultimo pensiero, ma difficilissimo a mettersi d'accordo con l'insegnamento politico di Sorel. Noterò, di sfuggita, la stranezza di quell'affermazione: *la France a pu nous transmettre*, con quel che segue. Chi sono questi *nous*? noi europei,

noi uomini? Se è così, l'affermazione di Sorel cozza contro l'unanime convinzione che da Lessing in poi impera in Europa, e secondo la quale la Francia ha impoverito la tradizione classica. Se invece Sorel parla solo a nome dei francesi, la sua affermazione diventa un modello di tautologia sciovinista, traducendosi nel circolo vizioso: *la France a pu transmettre à la France*, e presupponendo una curiosa identità fra il concetto di *arricchire* e il concetto di *francesizzare*.

Riconosco volentieri che, nello scrivere le poche pagine in memoria di Vittoria Aganoor, tenni un po' troppo presente il secondo volume, *Nova Lyrica*, e un po' troppo poco *Leggenda Eterna*. Tuttavia non posso far mio il giudizio entusiastico che di questa nobile artista ha dato Benedetto Croce nella *Critica* (gennaio 1911). Ed anche il primo volume mi pare oggi, come allora mi parve, ammirabile piuttosto per sobria eleganza tecnica che per vera potenza di lirismo. Comprendo, d'altronde, che di questa mia impressione possa desiderarsi una dimostrazione più persuasiva, e, pur senza ricredermi, non annetto troppa importanza a quell'articoletto.

Qualche amico m'ha mosso uno strano rimprovero: ch'io dò troppa importanza ai libri delle donne. Sono lieto di citare in mia difesa uno scrittore non sospetto, — tanto più che scrive romanzi e non fa professione di critica — Luciano Zùccoli. In un articolo pubblicato nel " Corriere della Sera „ (24 marzo 1911, *Il pericolo roseo*), lo Zùccoli nota che i nostri grandi scrittori son morti; che i giovani, per avidità di guadagno e di successo immediato, si dànno tutti quanti al teatro; che restano le donne a spadroneggiare nel campo della lirica, della novella, del romanzo. Riconosce che tra queste donne " qualcuna ha dato all'arte letteraria opere di singolarissima potenza, qualcuna è arrivata quasi al capolavoro „; ma dimostra — con ragioni buone in parte ed in parte men buone — la giustissima tesi che una letteratura caduta in mano alle donne finisce con l'impigrire nella mediocrità e nel disordine. Fin qui sono quasi in tutto d'accordo con lo Zùccoli, i cui giudizii possono compararsi con parecchi miei espressi anche in varie

parti di questo volume (ove, del resto, appena trenta pagine su cinquecento parlano di donne), a proposito di genio femminile e di crisi librarie. E mi piace servirmi della sua autorità per chiedere a quei miei amici che cosa un critico possa fare: inventare una letteratura diversa da quella che è; ovvero, per militare degnamente nella lotta dei sessi, parlare più spesso e con più alte lodi di romanzi maschili mentre sono più numerosi e più attraenti i romanzi delle donne? mentre gli scrittori grandi son morti e i superstiti che potrebbero tener testa alle donne si esercitano, come dice con altre parole lo Zùccoli, nell'industria teatrale? Ma non posso seguire lo Zùccoli nell'ingenua speranza con cui pensa al rimedio: " i giovani, i quali hanno impeto generoso e gagliardia di lavoro, dovrebbero pensarci e ripararvi, lasciando per un istante il teatro in disparte e il miraggio dei quattrini ".

Non dirò quanto sia inverisimile che abbiano " impeto generoso " i giovani che intanto scrivon commedie per avidità di guadagno; ma dirò che anche a uno scrittore che gl'italiani conoscono " il miraggio dei quattrini " parve irresistibile: ciò che d'altronde non gl'impedì di scrivere alcuni capolavori; poiché forse aveva, forse non aveva impeto generoso e gagliardia di lavoro, ma certamente aveva genio. Se il male non fosse più profondo di come Luciano Zùccoli lo immagina, basterebbero davvero a sanarlo cinquantamila lire di premii a narratori e poeti, da stanziare nel bilancio dell'I. P. (cf. in questo volume *la crisi del libro*, e specialmente pag. 386). Ma il male è più profondo, e l'umile verità è questa: che, quando un grande periodo letterario si spegne, sopravvengono le donne a ripetere e a rifare: con una qualche freschezza che viene in parte da ignoranza, con una qualche originalità di rimbalzo che può bastare, in tempi di penuria, a renderle deliziose. Ed occupano senza resistenza il campo deserto. Così è avvenuto in Inghilterra: così avviene ora in Germania e in Italia. Ci vuole tutta una nuova coscienza nazionale, tutto un nuovo lavorìo interiore perché sorgano una nuova letteratura e una nuova " virilità ".

INDICE BIBLIOGRAFICO

Si menzionano soltanto i libri recenti dei quali, nelle varie parti di questo volume, s'è discorso di proposito. I numeri rimandano alle pagine del volume.

Leonida Andreieff. *Così fu!* (storie quasi vere). Unica traduzione autorizzata di Cesare Castelli. Roma, Mongini, 1910 (50-60).

Hans Barth. *Osteria.* Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri. Traduzione di Giovanni Bistolfi con prefazione di Gabriele d'Annunzio. Roma, Voghera, 1910 (273-282).

Giuseppe Bevione. *L'Argentina* (" La Civiltà Contemporanea ", n. 7). Torino, Bocca, 1911 (323).

Tommaso Carlyle. *Sartor Resartus.* Traduzione e note di F. e G. Chimenti. Seconda ediz. Bari, Laterza, 1910 (191-200).

Antonio Cecof. *Racconti,* tradotti direttamente dal russo da S. Jastrebzof e A. Soffici (" Quaderni della Voce ", n. 5). Firenze, Casa Editrice Italiana, 1910 (252-261).

Carlo Chiaves. *Sogno e Ironia.* Torino, Lattes, 1910 (154-157).

Enrico Corradini. *La Patria lontana.* Romanzo. Milano, Treves, 1910 (285-296).

Corrado Corradino. *La Buona Novella.* XXIV Canti, con tre tavole di Leonardo Bistolfi. Milano, Treves, 1911 (137-148).

Grazia Deledda. *Sino al Confine*. Romanzo. Milano, Treves, 1910 (95-104).

— *Il nostro Padrone*. Romanzo. Milano, Treves, 1910 (95-104).

Antonio Fogazzaro. *Leila*. Romanzo, Milano, Baldini e Castoldi, 1911 (1-25).

Giuseppe Garibaldi. *Poema autobiografico* ed altri canti. Bologna, Zanichelli, 1911 (262-272).

Guido Gozzano. *I Colloqui*. Milano, Treves, 1911 (400-412).

Carlo Gozzi. *Memorie inutili*, a cura di G. Prezzolini (*Scrittori d'Italia*). Bari, Laterza, 1911. Due volumi (179-190).

Enrico Ibsen. *Brand*. Poema drammatico in cinque atti. Prima versione italiana di Tyra Kleen e Arnaldo Cervesato, con prefazione di A C. Milano, Treves, 1910 (242-251).

Hermann Keyserling. *Schopenhauer als Verbilder*. Leipzig, Eckardt, 1910 (201-210).

Soeren Kirkegaard. *Il diario del seduttore* (traduzione di Luigi Redaelli). Torino, Bocca, 1910 (231-241).

Agostino Lanzillo. *Giorgio Sorel*. Roma, Libreria Editrice Romana, 1910 (349).

Pierre Loti. *Le château de la belle-au-bois-dormant*. Paris, Calmann-Lévy, 1910 (76-85).

Fausto Maria Martini. *Poesie provinciali*. Napoli, Ricciardi, 1910 (156-160).

Marino Moretti. *Poesie scritte col lapis*. Napoli, Ricciardi, 1910 (150-154).

Della Religione, della Chiesa e dello Stato, considerazioni di Romolo Murri, deputato al Parlamento, con speciale riguardo alle relazioni fra la Chiesa e lo Stato nella vita e nelle leggi italiane. Milano, Treves, 1910 (328-337).

Alfred De Musset. *Lettres d'amour à Aimée d'Alton (madame Paul de Musset), suivies de poésies inédites*. Paris, " Mercure de France „, 1910 (211-219).

Ada Negri. *Dal Profondo*. Milano, Treves, 1910 (161-171).

Il Kalevala. Poema nazionale finnico tradotto da P. E. Pavolini. Palermo, Sandron, 1910 (220-230).

Charles Péguy. *Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc*. Paris, " Cahiers de la Quinzaine „ (XI, 6), 1910 (86-94).

Charles Péguy. *Notre Jeunesse*. Paris, Ollendorff, 1910 (345-357).
— *Victor-Marie comte Hugo*. Paris, " Cahiers de la Quinzaine „ (XII, 1), 1910 (345-357).

Luigi Pirandello. *La Vita nuda*. Novelle. Milano, Treves, 1910 (116-124).

Edoardo Scarfoglio. *Il libro di Don Chisciotte*. Napoli, " il Mattino „, 1911 (412-422).

Luigi Siciliani, *Giovanni Fràncica*. Romanzo. Milano, Quintieri, 1910 (105-115).

Giorgio Sorel. *Le illusioni del Progresso*, trad. da A. Lanzillo. Palermo, Sandron, 1910 (346-354).

Francesco Torraca. *Francesco De Sanctis*. Napoli, Perrella, 1910 (371-376).

Taddeo Zielinski. *L'Antico e Noi*. Otto letture (Collezione " Atene e Roma „). Firenze, Tipografia Ariani, 1910 (362-366).

INDICE ALFABETICO

I numeri rimandano alle pagine del libro.

Aganoor Vittoria, 172-175, 476.
Agostino (Sant'), 185, 186, 389.
Alceo, 278, 456.
Alfieri, 312.
Alton (Aimée d'), 211-219, 480.
Anacreonte, 227, 276.
Andreieff Leonida, 50-60, 252, 254, 479.
Ardigò Roberto, 343.
Ariosto, 106, 110, 111, 230, 409, 427.
Aristofane, 366, 370, 438, 439.

Bach, 137.
Bacone, 359.
Balzac, 3, 36, 39, 97, 110, 111, 419.
Baretti, 444.
Barre, 211.
Barrès Maurice, 290, 346, 348, 349, 351.
Barrili Anton Giulio, 379, 380, 414.
Barth Hans, 273-282, 479.
Baudelaire, 239.
Beaumarchais, 181, 182.
Bechi Giulio, 377, 386.
Beethoven, 37, 38.
Bellamy, 345.
Bellonci Goffredo, 437, 439, 446, 458.
Benelli Sem, 381.
Berchet, 455.
Bergson, 87.
Bernhardt Sarah, 414.
Bevione Giuseppe, 323, 479.
Bigeon Maurice, 66.

Bismarck, 26, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313.
Bistolfi Giovanni, 277, 479.
Bistolfi Leonardo, 479.
Bjoernson Bjoernstjerne, 61-75.
Boccaccio, 256, 444.
Boileau, 349, 353, 356.
Boito Arrigo, 135.
Bontempelli Massimo, 435, 436, 444, 445, 447, 460, 462, 463, 470, 471.
Borsa Mario, 62.
Bourget Paul, 11.
Bracco Roberto, 117, 381.
Brunetière Ferdinando, 349, 353, 354, 391.
Buonarroti Michelangelo, 172, 463.
Buzzi Paolo, 135.
Byron, 172, 198, 199, 463.

Cagliostro, 182.
Capuana Luigi, 379, 414, 418.
Carducci, 158, 159, 263, 264, 267, 269, 276, 278, 280, 307, 379, 380, 387, 388, 399, 402, 411, 412, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 426, 427, 433, 434, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 470, 471.
Carlyle, 116, 191-200, 463, 468, 470, 479.
Caroncini Alberto, 304.
Casanova, 180, 181, 182, 185, 186.
Castelli Cesare, 479.
Castellini Gualtiero, 297, 299, 304.
Caterina (Santa), 250.
Catullo, 366.
Cavacchioli Enrico, 135.
Cavallotti Felice, 269, 413, 417, 421.
Cavour, 305-313, 321, 336, 471.
Cecchi Emilio, 439, 446, 458.
Cecof Antonio, 252-261, 479.
Cervantes, 110, 111, 183.
Cervesato Arnaldo, 242, 480.
Châteaubriand, 76, 77, 132, 194.
Chiala Luigi, 307.
Chiari (abate), 179, 187, 188, 189.
Chiaves Carlo, 150, 154-157, 160, 479.
Chiesa Francesco, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467.
Chimenti F e G., 479.
Chopin, 162.
Cicerone, 357.
Colonna Vittoria, 172.
Comparetti Domenico, 221.
Corneille, 345, 348, 349, 353, 354, 355, 356, 357, 450.
Corradini Enrico, 285-296, 299, 479.
Corrado Corradino, 137-148, 479.

Cossa Pietro, 413.
Croce Benedetto, 193, 325, 367, 375, 430, 431, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 452, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 464, 468, 469, 470, 476.
Curatolo G. E., 262, 263, 265.

D'Ambra Lucio, 377.
D'Annunzio, 23, 25, 132, 133, 149, 150, 158, 159, 232, 263, 269, 273, 274, 275, 276, 355, 379, 381, 382, 387, 399, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 411, 414, 415, 420, 422, 426, 433, 439, 452, 455, 461, 464, 468, 470, 471.
Dante, 36, 49, 144, 145, 146, 147, 148, 201, 227, 233, 250, 251, 263, 312, 313, 342, 355, 374, 399.
Darwin, 71, 389, 390, 391.
Daudet Alphonse, 81.
David, 278.
De Amicis Edmondo, 146, 147, 340, 379, 380.
De Frenzi Giulio, 296, 298-304.
Deledda Grazia, 95-104, 173, 480.
De Sanctis Francesco, 366, 367-376, 444, 463, 481.
Descartes, 348.
Dickens, 121.
Di Giacomo Salvatore, 381.
Dossi Carlo, 135, 418.
Dostoiewski, 34, 36, 54, 60, 252, 253.
Dumas fils, 110, 379.
Duse Eleonora, 414.

Eckhart Meister, 215.
Eschilo, 439.
Euripide, 355, 356, 439.

Ferrari Paolo, 417.
Ferravilla, 414.
Ferri Giustino L., 377.
Flaubert, 256.
Fogazzaro Antonio, 1-25, 379, 382, 387-399, 400.
Folengo, 97.
Foscolo, 169, 194, 240, 265, 272, 412, 435.
France Anatole, 87, 88, 89.
Francesco (San), 250.
Frugoni Innocenzo, 444.

Garibaldi, 262-272, 308, 313, 480.
Gautier Théophile, 187.
Giacosa Giuseppe, 15, 16, 22, 25, 417.
Gioberti, 337.
Giorgieri-Contri Cosimo, 159, 402.
Giovanni Evangelista, 138, 139, 141.
Giovenale, 281.
Giusti Giuseppe, 449.
Goethe, 103, 169, 185, 186, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 206, 240, 242, 258, 276,

279, 307, 340, 355, 419, 435, 447, 448, 450, 456, 463, 468, 470.
Gogol Nicola, 60, 252, 254.
Goldoni, 16, 22, 25, 179, 186, 187, 188, 189.
Gorki Massimo, 54, 60, 252.
Govoni Corrado, 135.
Gozzano Guido, 159, 400-412, 460, 480.
Gozzi Carlo, 179-190, 480.
Gratarol Pietro Antonio, 179, 184, 185.
Grossi Tommaso, 395.
Guerzoni Giuseppe, 269, 307.
Guglielminetti Amalia, 460.

Halévy Daniel, 346.
Hegel, 208.
Heine, 35, 208, 209, 447.
Herder, 206, 463.
Heyse Paul, 446, 447, 448, 449, 458.
Hugo Victor, 26, 61, 62, 63, 65, 68, 71, 74, 75, 132, 189, 194, 269, 345, 347, 348, 349, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 379, 419, 450, 463.

Ibsen, 26, 28, 37, 61, 62, 66, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 103, 204, 209, 242-251, 480.
Imbriani Vittorio, 413, 450.

Jacobsen, 237.
Jacopone da Todi, 249.
Jastrebzof S., 254, 479.
Jaurès Jean, 87, 346, 352.

Kant, 206, 208.
Keats, 456.
Keyserling Hermann, 201-210, 303. 480.
Kirkegaard, 231-241, 480.
Kleen Tyra, 242, 480.

Ladenarda Fr. Enotrio, 444, 446, 447, 448, 449, 458.
Laharpe, 348.
Lafontaine, 356.
Lamartine, 352.
Lanzillo Agostino, 349, 474, 475, 480, 481.
Lenbach, 306.
Leonardo da Vinci, 206.
Leone XIII, 274, 393.
Leopardi, 35, 151, 169, 195, 411, 412, 421, 432, 433, 435, 449.
Lermontof, 252.
Le Roux Hugues, 66.
Lessing, 450.
Lodi Luigi, 414, 469.
Loisy Alfred, 140.
Lombroso Cesare, 343.
Lönnrot Elias, 220-230.
Loti Pierre, 76-85, 480.
Luca Evangelista, 138, 141.
Lucatelli Luigi, 122.
Lucini Gian Pietro, 135.
Lutero, 71, 281, 307, 336.
Luzzatti Luigi, 471.

Macaulay, 312.
Machiavelli, 312.
Maeterlinck, 60, 357.

Mameli Goffredo, 455.
Mantegazza Paolo, 338-344, 379, 380.
Manzoni, 9, 10, 21, 22, 25, 35, 38, 39, 74, 75, 106, 109, 183, 373, 387, 388, 399, 421, 432, 433, 463.
Marco Evangelista, 138, 141.
Marinetti F. T., 127-136.
Marino, 343.
Martini Fausto Maria, 150, 156-160, 480.
Martini Ferdinando, 414.
Marx, 196.
Massari, 307.
Matteo Evangelista, 138, 139, 141.
Maupassant, 215, 261, 383.
Maurras Charles, 348, 351, 352.
Mazzini, 308, 309, 313.
Metastasio, 156.
Mezzofanti, 222.
Michetti F. P., 414.
Molière, 66.
Montaigne, 348.
Monti Vincenzo, 146.
Moréas Jean, 348.
Moretti Marino, 150-154, 156, 157, 160, 480.
Mozart, 27, 61.
Murri Romolo, 328-337, 480.
Musset (Alfred de), 194, 211-219, 480.
Musset (Paul de), 216-219, 480.
Mussgorksi, 47.
Negri Ada, 161-171, 173, 480.
Nencioni Enrico, 13.
Nietzsche, 49, 199, 204, 209, 232.
Novalis, 199.

Ojetti Ugo, 66.
Omero, 74, 109, 110, 145, 220, 221, 227, 230, 264, 265, 266, 272.
Orazio, 280, 366.
Oriani Alfredo, 414, 417.
Orsini Giulio, 159.
Ossian, 220, 272.
Ovidio, 343.

Pacinotti Antonio, 343.
Palazzeschi Aldo, 136.
Parini, 150.
Parodi E. G., 438, 453.
Pascal, 349, 353, 457.
Pascarella Cesare, 274.
Pascoli, 149, 154, 158, 159, 263, 264, 265, 269, 272, 379, 381, 411, 433, 471.
Pasteur, 341, 343.
Pavolini P. E., 220-230, 480.
Péguy Charles, 86-94, 345-357, 480, 481.
Petronio Arbitro, 280.
Picardi Vincenzo, 298, 301.
Pindaro, 159, 355, 438.
Pirandello Luigi, 116-124, 481.
Plafone, 278.
Plutarco, 312, 374.
Poë Edgardo, 67.
Prati Giovanni, 22, 25, 395.

Prevost Marcel, 383.
Prezzolini Giuseppe, 324, 439, 446, 473, 474, 480.
Proudhon, 349, 351.
Puccianti G., 141.
Puoti Basilio, 373.
Puskin, 252, 260.

Rabelais, 97, 275, 280, 348.
Rachel, 215.
Racine, 38, 61, 345, 354, 355.
Raffaello, 27, 61, 138.
Rastignac, 49, 455, 469.
Redaelli Luigi, 231, 241, 480.
Renan, 140, 144.
Renier Rodolfo, 414.
Ricci Corrado, 414.
Richter (Gian Paolo), 199.
Rolland Romain, 346.
Romagnoli Ettore, 366, 370, 435, 437, 438, 440, 444, 445, 447, 462, 463, 470, 471.
Roosevelt, 193.
Rousseau, 103, 185, 186, 195, 348, 349, 351.
Ruskin, 84, 279.

Saffo, 173.
Sainte-Beuve, 351, 463, 465.
Saint-Pierre (Bernardin de), 71, 77.
Sand George, 213, 349.
Sannazaro, 227.
Sarcey, 66.
Scarfoglio Edoardo, 412-422, 426, 481.
Schiller, 307, 419, 447.
Schopenhauer, 201-210, 480.
Seeley, 140.
Serao Matilde, 173, 379, 397, 414, 415, 418.
Serra Renato, 435, 453.
Shakespeare, 36, 37, 38, 69, 97, 112, 233, 237, 239, 355, 356, 380, 450.
Siciliani Luigi, 105-115, 481.
Socrate, 439.
Soffici Ardengo, 254, 479.
Sommaruga Angelo, 380, 412, 414, 415, 420, 421, 425.
Sorel George, 87, 346, 348, 349, 351, 352, 353, 354, 475, 476, 480, 481.
Staël (Madame de), 348.
Stampa Gaspara, 172.
Stecchetti, 159, 379, 407, 426, 427.
Stendhal, 279.
Sterne, 121.
Strauss, 140.
Swedenborg, 239.

Taine, 351.
Tasso Torquato, 142.
Tegner Isaia, 71.
Teocrito, 71, 110.
Thackeray, 121.
Thiers, 352.
Thovez Enrico, 433, 442, 446, 455, 458.
Tibullo, 274.
Tiepolo, 181.
Tissot Ernest, 66.
Tolstoi, 26-49, 54, 60, 61, 204,

209, 252, 253, 256, 260, 363, 450.
Tommaso (San), 201.
Torraca Francesco, 371-376, 481.
Treves Emilio, 380.
Trezza Gaetano, 343.
Trilussa, 122, 124.
Turghenieff, 34, 252, 253, 260.
Turoldo, 348.
Tyrrel, 391.

Verga Giovanni, 97, 104, 106, 112, 117, 379, 382, 387, 397, 414, 418.
Vico G. B., 169.
Vitelli Girolamo, 445.
Virchow, 341.
Virgilio, 272, 292, 355.
Vittorelli, 156.
Vivanti Annie, 173.
Voltaire, 339, 343, 348, 388, 450.

Wagner, 26, 35, 37, 38, 103, 201, 202, 203, 204, 209.
Werner E., 25.
Wilamowitz, 438, 445.
Wilde Oscar, 232, 233.
Winckelmann, 463.

Yorick, 119.

Zanella Giacomo, 174.
Zielinski Taddeo, 362-366, 481.
Zola, 3, 64, 68, 70, 71, 75, 95, 110, 419.
Zúccoli Luciano, 476, 477.

INDICE

I. — *I Narratori.*

Antonio Fogazzaro . . . . . *Pag.* 1
Leila.
Leone Tolstoi . . . . . „ 26
21 novembre 1910.
Racconti di Andreieff . . . . . „ 50
Bjoernson . . . . . „ 61
Pierre Loti . . . . . „ 76
" Le Château de la belle-au-bois-dormant „.
Charles Péguy . . . . . „ 86
" Giovanna d'Arco „.
Grazia Deledda . . . . . „ 95
" Sino al confine „ - " Il nostro padrone „.
Luigi Siciliani . . . . . „ 105
" Giovanni Fràncica „.
Luigi Pirandello . . . . . „ 116
La Vita nuda.

II. — *I Poeti.*

Gli allegri poeti di Milano . . . . . *Pag.* 127
Corrado Corradino . . . . . „ 137
" La buona novella „.
Poesia crepuscolare . . . . . „ 149
Moretti, Martini, Chiaves.
Ada Negri . . . . . „ 161
" Dal Profondo „.
In morte di Vittoria Aganoor . . . . . „ 172

III. — *Ombre della storia.*

Carlo Gozzi . . . . . *Pag.* 179
" Memorie inutili „.
Il breviario del romanticismo . . . . . „ 191
Schopenhauer corruttore . . . . . „ 201
Il " cuore „ di De Musset . . . . . „ 211
Il Kalevala . . . . . „ 220
Don Giovanni in Danimarca . . . . . „ 231
" Brand „ . . . . . „ 242
Racconti di Antonio Cecof . . . . . „ 252
Garibaldi poeta . . . . . „ 262
" Osteria „ . . . . . „ 273

IV. — *Problemi d'oggi.*

Nazionalismo . . . . . *Pag.* 285
I. La " Patria lontana „ di Enrico Corradini — II. Una differenza. — III. Postilla. — IV. Cavour e noi. — V. Il Baltico e l'Adriatico. — VI. " Sospensiva „.
Romolo Murri e il modernismo . . . . . „ 328
Un necrologio . . . . . „ 338
Il manifesto del nuovo classicismo . . . . . „ 345
L'utilità delle cose inutili . . . . . „ 358
Memorie di Francesco De Sanctis . . . . . „ 367
La crisi del libro . . . . . „ 377
La luce che s'è spenta . . . . . „ 387
I. La morte di Antonio Fogazzaro. — II. La poesia di Guido Gozzano. — III. " Il libro di Don Chisciotte „.

Epilogo.

Cultura e letteratura d'oggi . . . . . *Pag.* 425

Note . . . . . „ 473
Indice Bibliografico . . . . . „ 479
Indice Alfabetico . . . . . „ 483

TORINO - FRATELLI BOCCA, EDITORI - ROMA-MILANO

G. A. BORGESE

LA NUOVA GERMANIA

Un vol. in-16° — L. 5.

Come si conosce dagli Italiani la Germania - Etnografia da salotto e *chauvinisme* zingaresco - Nostro metodo di osservazione - La Germania centro politico dell'Europa - Crisi morale e ideale di questa nazione - Sua persistente grandezza. - I. Amore di terra lontana - L'Italia nella triplice - Due corpi e un'anima - La nemica ereditaria - Castelli in aria - L'isolamento - Sudditi e imperatore. - II. Vetture di lusso - L'amore degli umili - La rivolta delle schiave - La vergine Annetta - Signorine di buona famiglia - - I saturnali delle signore per bene - La strada della perdizione - *Berlin-les-bains.* - III. Due drammi - Teatro italiano e teatro tedesco - Giuseppe Joachim - Cosima Wagner - Decadenza - Heine *up-to-date* - La scoperta di Hebbel - Il centenario del *Faust.* - IV. Governo e Parlamento - I partiti - Viaggio di Pasqua - La seconda morte della Polonia - Due religioni e due concilii. - V. Il focolare - Il feretro automobile - *Question d'argent.* - VI. *Ceci tuera cela* - Berlino criminale - Carlo Hau - I *conquistadores.* - VII. La casa di Lutero - La lega di Münster - I quattro Padri Eterni - Bisanzio del Nord. - VIII. Il caso Harden - Prima della battaglia - Harden il grande - Quattro processi - Harden il piccolo - Chiose. - IX. Strasburgo com'è oggi - I figli dei vincitori - La miseria dei ricchi - Il primato spirituale - La fine di Sparta - Conclusione.

A. MATER

La Politica Religiosa della Repubblica Francese

Un vol. in-16° — L. 3,50.

Il Comitato per difendere all'estero la politica religiosa della Francia. - Prefazione. - I. Le accuse. - II. Condizioni particolari della Francia - § I. Come la Francia soffra d'una riforma fallita. - § II. I clericali organizzati in partito di guerra civile. - § III. Interventi della S. Sede nelle elezioni e il lavoro parlamentare. - § IV. I clericali e l'insegnamento. - § V. L'anticlericalismo e l'ateismo. - VII. La lotta contro le Congregazioni. - VIII. Perchè è stato necessario fare la separazione. - IX. Perchè le leggi di separazione non erano tiranniche. - X. Le contradizioni e la mala fede del Papa nel suo conflitto colla Francia - § I. I motivi del Papa. - § II. Il rifiuto delle associazioni cultuali. - § III. Gli inventari e la disorganizzazione della Chiesa di Francia. - § IV. La riorganizzazione del culto per parte del clero ed il rifiuto delle mutualità sacerdotali per parte del Papa. - XIV. Il clericalismo negli altri paesi cattolici. - XV. Il clericalismo nei paesi protestanti. - XVI. A che cosa tende la politica del Papa. - XVII. La posizione religiosa dell'Inghilterra, della Germania e della Francia.

E. CAUDA

Il commercio dell'amore nel Giappone

Un vol. in-16° — L. 3.

Pregiudizi ed errori. - Il pudore giapponese e gli studiosi dell'Estremo Oriente. - L'essenza del meretricio e la vendita delle fanciulle. - Il protezionismo. - Forme larvate della prostituzione. - La prostituzione nei suoi ra con le malattie veneree. - L'esportazione del meretricio nipponico. - T statistiche.

TORINO - FRATELLI BOCCA, EDITORI - ROMA-MILANO

O. SCHMITZ

La Società Francese osservata da un Tedesco

Un vol. in-16° — L. 3.

Prefazione. - Introduzione. - Primo intermezzo: Tedeschi e Francesi. - Secondo intermezzo: All'estero con Francesi. - I. *Fermenti.* - 1. Spirito antico in Germania e in Francia - 2. Unità di coltura e assolutismo - 3. La *sociètè polie* e il classicismo - 4. Rivoluzione e dottrina - 5. Spirito moderno in Francia. - II. *Società e Morale.* - 1. Rapporti fra denaro e lusso - 2. Artificio e natura - 3. Morale impressionista - 4. Società e individualità 5. La moralità del teatro francese - 6. Scetticismo ed apparenza. - Terzo intermezzo. - III. *La lingua e lo stile.* - 1. Povertà di parole e ricchezza di sfumature - 2. Limite e chiarezza - 3. Corpi estranei nella lingua - 4. Creazione di nuove parole - 5. Coltura della lingua - 6. La poesia e la lingua parlata - 7. Lo stile: naturalezza, brevità, chiarezza - 8. Parole messe all'indice. - IV. *Le donne e l'amore.* - 1. L'amore francese - 2. Le donne « irregolari » in Germania ed in Francia - 3. Le donne legittime - 4. Il ballo *des quat'z arts,* 1906 - 5. Dialoghi. - *Fine:* Il Tedesco a Parigi.

G. ZACCAGNINI

LA VITA A COSTANTINOPOLI

Un vol. in-16° — L. 4.

G. BEVIONE

L'Inghilterra d'oggi

Un vol. in-16° — L. 5.

L'ARGENTINA

Un vol. in-16° — L. 3,50.

G. CASTELLINI

TRIPOLI E TUNISI

Un vol. in-16° — L. 3,50.